după cinematograful care ar fi putut să fie, mulțumindu-se să aștepte, și din cînd în cînd, să împingă în față, cu prudență, cîte o nouă speranță Annaud sau Beineix de exemplu, în timp ce Alain Resnais își face apariția tot mai rar și mai șovăielnic. Genevezul Godard își „încearcă norocul cînd peste Atlantic, cînd peste Alpi, fidel unei idei despre cinematograf pe care caută să o explice unor producători pentru care un deviz cu multe milioane de dolari ține loc de idee și concepție. Se poate afirma, deloc jignitor de altfel, că plutonul realizatorilor francezi consacrați se mulțumește

Secolul XIX sfîrșea pe muzica lui Offenbach pentru „la belle époque". Cinematograful se năștea în sărăcie și dispreț... După o sută de ani filmul este o artă, dar și o industrie în plină competiție

Infuzia de tinerețe:
Ludmila Belogurova, Natalia Androsik, și Natalia Negoda

în bună măsură cu filme de rutină.

Cele cîteva succese de public și de stimă din anul acesta — **Ursul** lui Annaud, **Copilul iernii** al lui Olivier Assayas sau **Cafeneaua Jules** de Vecchiali de exemplu, nu scutesc filmul francez de o privire critică destul de necruțătoare cum se dovedește a fi aceea a lui Serge Toubiana: „După ceremonia „Cesar"-urilor, care nu prea mai interesează pe nimeni — spune menționatul comentator — principala problemă ar fi să ne întrebăm dacă cinematograful francez mai mișcă, și cum. Ce se întîmplă cu vibrația sa, cu vitalitatea sa? Ce se întîmplă cu noua sa compoziție organică, acum cînd anii '70 sînt tot mai departe lăsînd liber alt spațiu..."

Ibericii care l-au dat pe Bunuel, dar l-au dat altora căci în Spania el a lucrat atît de puțin, trăiesc la ora unui cinematograf al rememorărilor și un altul al comenzilor televiziunii, între aceste două direcții făcîndu-și loc un cinematograf de expresie mai personală, amestec de candoare, ironie, șarjă dar și brutalitate, și adesea gust îndoielnic, cu regizorul despre care se vorbește astăzi cel mai mult: Almodovar. Saura fiind „neo-bunuelianul" care-și caută o altă față și chiar o altă lume, încercînd, pare-se, să păstreze de la Bunuel dorința unei priviri spaniole asupra celorlalți.

Cel mai recent film al lui Pedro Almodovar intitulat **Femei în pragul unei crize de nervi** a oferit presei ocazia unor întrebări grave cu privire la poziția și factura sa de cineast: „La cel de-al șaptelea film al său, spune, de pildă, un binecunoscut comentator francez Thierry Jousse — e cazul să se vorbească despre Pedro Almodovar altfel decît ca efect al unei mode. Cu atît mai mult cu cît **Femei în pragul unei crize de nervi** face dovada

Se poate face afirmația „ecranizarea a fost regină" (*Cei morți* după Joyce de John Huston)

unor aptitudini pe care nu i le băgaiam în precedentele filme. Cinematograful lui se definește mai întîi ca un reciclaj. Esențialmente compozit, el se hrănește cu tot ce trece prin fața camerei de luat vederi, din trecut ca și din prezent. În filmul mai sus menționat găsești, una peste alta, comedia americană, pop-art-ul, filmul godard-ian, ca și pe cel de bulevard, referințe la actualitatea cea mai arzătoare, dar pe un ton care ar sugera mai degrabă că Almodovar s-ar amuza să parcurgă tot spectacolul cinematografului sau al audiovizualului de la cel mai strict formalist pînă la cel mai trivial".

Acest joc al formelor sau formulelor, acest joc cu geometria, cu plimbarea prin istoria filmului, de la avangarda anilor '20 pînă la cinematograful imaginii anilor '80, pare a fi un prelung exercițiu de stil sau cum îl caracterizează comentatorul: un dandysm post-modern.

Un alt cineast spaniol de reputație internațională, operatorul Nestor Almendros (a cărui carieră se întinde pe patru decenii și trei continente) a lucrat cu realizatori dintre cei mai proeminenți, ca Rohmer, Truffaut, Pialat, Scorsese și încă mulți alții. Almendros este un operator pe care și-l dispută marii regizori ai lumii. La Hollywood nu-i interesează să lucreze și găsește că cinematograful new yorkez este mai interesant și produce în medie — așa susține el cel puțin — cam cinci filme bune din zece în timp ce în California raportul ar fi de trei dintr-o sută. Cît despre filmul spaniol de astăzi preferă să nu aibă nici o părere public exprimată, dar această rezervă o face în public.

Parcursul cinematografiei engleze în anii '80 o face să fie considerată „un caz". De aceea vom și insista într-o mai mare măsură asupra acestui univers cinematografic. Am întîlnit destule voci și afirmații cum că în această cinematografie ar fi vorba de o renaștere. S-a afirmat chiar că Londra ar fi „capitala mondială a filmului". Dar...

Un foarte semnificativ referendum printre criticii englezi, realizat la inițiativa unui producător de reputație internațională cum este David Puttnam și a unui cineast de celebritatea lui Richard Attenborough, la întrebarea: „Care sînt cele mai bune zece filme engleze din perioada sonorului?", rezultatul a fost că nici un film din anii '70 sau '80 nu s-a putut înscrie pe această listă. Cel mai „recent" este **Performance** din anul 1970.

Alte investigații în jurul „cazului englez" au dus la constatarea că producția insulară este subordonată capitalurilor americane acestea părînd a fi mulțumite ca englezii să procedeze la un fel de operație de refacere stilistică și narativă. Aceasta ar fi contribuția britanică. Cele mai recente filme ale unor regizori ca Alan Parker, Adrian Lyne, Hugh Hudson, Roland Joffe sau Tony Scott o confirmă cu prisosință. Filme de valoare și succes de casă au apărut totuși în acești ani iar unul cum ar fi de pildă **Gandhi** a obținut chiar Oscarul. **Legenda** lui Ridley Scott (produs în întregime cu bani americani) afirmă un stil foarte personal și foarte îndepărtat de tehnicismul contorsionat al unor regizori ca Lyne sau Parker.

Influența televiziunii a dus, pe de altă parte, la afirmarea unor talente eterogene cum ar fi Peter Greenaway. Și tot proveniți din televiziune sînt alți doi regizori, care la ora de față trec drept „independenți", Terence Davies și Derek Jarman.

Cazul englez de care pomeneam mai sus, este dominat de două elemente: apariția unui cineast care a știut să abordeze actualitatea în așa fel încît să nu amintească de noțiuni cu „rezonanță rebarbativă" ca avan-

(Continuare în pag. 102)

Pantofiul de mătase — altă ecranizare, de portughezul Manuel de Oliveira

BIBLIOTECA „ASTRA"

Mentorul meu

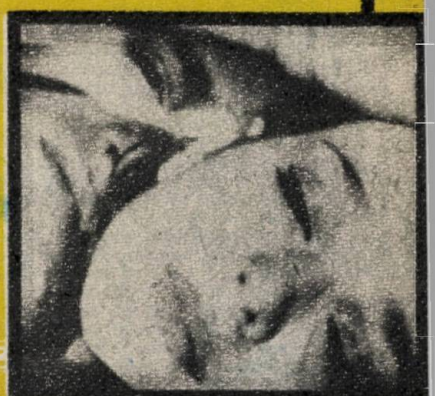
document

John Cassavetes era mentorul meu — așa își începe Martin Scorsese mărturia publicată (Cahiers du Cinéma) la moartea regizorului, actorului, scenaristului și omului de teatru american, născut în 1929 la New York, într-o familie de origine greacă. „Îl cunoscusem printr-un prieten comun — Jay Cox de la „Time Magazine" și în 1969 i-am arătat primul meu film **Cine-mi bate la ușă** care i-a plăcut foarte mult și m-a încurajat nespus. În 1971 am plecat în California ca să fac montaj de film, — spune Scorsese — și John m-a ajutat enorm. Am locuit la el, împreună cu familia lui, m-am jucat cu copiii lui, m-a prezentat prietenilor ș.a.m.d. După nouă luni, m-am dus în Arkansas ca să realizez **Boxcar Bertha** pentru Ruger Corman. Cînd m-am întors, m-am dus să-l văd și să-i arăt primul meu montaj de film pentru că dacă exista un, om căruia țineam să-i arăt ce lucrasem, ăsta era John. M-am dus în biroul lui, — eram doar noi doi —, m-a strîns în brațe și mi-a spus: „Marty, ți-ai dat un an din viață ca să faci un spanac!" Eram mortificat. A adăugat: „E un film drăguț, adică nu-i rău deloc, dar nu e cel mai bun lucru pe care îl poți da tu." M-am produs atunci cu spiciul meu obișnuit despre politica ce se duce fată de realizatori, despre cinematograful de serie B etc. etc. Mi-a răspuns scurt: „Tu meriți mai mult decît seria B. Ești mai special. Ai ceva de spus. N-ai cumva un scenariu pe care ai fi gata să-l realizezi?" I-am spus că lucram la un scenariu de vreo patru ani dar că mai aveam nevoie să-l pigulesc... John m-a convins să-i arăt unora pe care-i cunoștea el de la Hollywood și pînă la urmă Jonathan Taplin m-a finanțat. Așa că exact la un an după ce lucrasem la **Boxcar Bertha** filmam **Mean Streets** (adică **Străzi deocheate**). Și am putut folosi echipele cu care lucrasem la Corman — niște tehnicieni obișnuiți cu „filmul de exploatare", care-și cunoșteau meseria, se pricepeau să lucreze repede și fără mari pretenții bănești — ca să pot realiza filmul pe care John susținea că trebuie să-l fac.

Ce mult a însemnat John Cassavates în viața mea! În 1960 cînd eram student la cinema, am descoperit **Cetățeanul Kane** care m-a învățat un alt fel de a privi un film. După aceea i-am descoperit și pe Truffaut, pe Godard, Chabrol, Antonioni, dar pentru mine Cassavetes era culmea. În primul rînd pentru că era american. Pe urmă pentru că opera lui demonstrează cum energia și emoția pot să vină de hac tuturor dificultăților materiale pe care le ai de întîmpinat ca să faci un film. Cei mai mulți se văicăresc, trîncănesc pe toate drumurile. John nu aștepta niciodată ca toate condițiile să fie asigurate. El începea să lucreze.

Ceea ce m-a frapat la **Shadows (Umbre)** a fost impresia de realitate degajată de actori. Eu pot să revăd și de douăzeci de ori filmele lui Welles. Pe ale lui Cassavetes nu le pot vedea decît o dată, pentru că știu, mă mișcă afectiv și psihologic. Ele reprezintă pentru mine adevărul, prezența, intimitatea vieții însăși, așa cum aș vrea și eu să surprind viața în filmele mele. Am rămas buni prieteni. Cît am stat la Hollywood, ne vedeam foarte des, pe urmă m-am întors la New York ca să turnez **Raging Bull (Taurul furios)**. Cînd a venit el la New York, i-am arătat — așa cum am făcut întotdeauna — un prim montaj care i-a plăcut enorm. Venise să mă vadă chiar în cabina de montaj, împreună cu Gena Rowlands și Ben Gazzara și au rămas cîteva ceasuri. Am vorbit, am discutat despre film. Aveam enorm de lucru și ei nu mai plecau.

Amîndoi erau niște firi mediteraneene, și asta a jucat un rol în prietenia noastră. John se ducea s-o vadă pe mama care se pricepea grozav la gătit așa că masa devenea un fel de eveniment. Era exact felul de viață în care creșcuse și el. Dar John era marele realizator independent american. Cel mai mare și cu cea mai mare forță. Independența financiară pe care și-o asigura din banii cîștigați ca actor, proprii lui bani, și-i investea în film și treaba asta îi asigura libertatea artistică. Și orice s-ar spune, munca lui este recunoscută în Italia și Franța, bineînțeles, ba chiar și în Statele Unite unde filmele lui au candidat la Oscar (el pentru regie, iar Gena Rowlands pentru interpretare). Abia cînd a vrut să se ocupe și de distribuirea filmelor sale a început să aibă probleme: pentru că asta e o treabă foarte anevoioasă. John era un artist autentic. Independent fiind, el a putut să facă și să refacă neîncetat același film. Ceea ce la Hollywood este, practic, cu neputință. Dacă nu cumva dispui de foarte mulți bani.



Filmul care a schimbat privirea multor cineaști
Faces (Chipuri)

Actorul preferat al realizatorului: Seymour Cassel (cu Gina Rowlands în *Forțele de dragoste*)

50590

Există ori nu un nou val englez? (Vanessa Redgrave în *Experiment*)

(Urmare din pag. 100)

gardă sau experiment. Este vorba de susnumitul Greenaway, despre care se mai afirmă că ar fi „cel mai talentat realizator apărut în Europa în acest deceniu, un talent pur vizual". Dacă s-a făcut afirmația că cinematograful englez ar fi unul al cuvîntului, în filmele lui Greenaway, există de asemenea text rostit dar numai ca element pe bandă sonoră. **A Zed and Two Noughts** alături de **The Draughtman's Contract** sînt filme ale lui care devin un fel de „repere ale reînnoirii". Despre **A Zed and Two Noughts** (care pe românește ar fi **Un Z cu două zerouri**) și în care totul se reduce la formulă, folosirea culorii creează sentimentul unei îndoieli de-a dreptul hamletiene: o zebră de exemplu este albă cu dungi negre ori neagră cu dungi albe? Tot filmul își propune să vorbească, printr-o subtilă folosire a culorii și a amalgamării ei sugestive, despre descompunere și despre moarte. Cuvintele ar fi, de fapt, de prisos. Atît cît le folosește, ele par venite din afara.

Al doilea „fenomen specific englezesc" (ca termen mai degrabă al unui paradox) este faptul că Londra fiind, din punct de vedere etnic, orașul cel mai compozit din lume, treaba asta se traduce prin apariția unor filme (deloc rare sau întîmplătoare) făcute cu concursul ne-englezilor. De pildă, un scenarist pakistanez ca Hanif Kureishi a oferit, fără drept de concurență, realizatorului englez Stephen Frears scenariul la **My beautiful Laundrette** (care pe românește ar însemna **Superba mea spălătorie automată**). Stephen Frears semnează anul acesta, ca un produs american, și **Legături periculoase.**

Există de asemenea semnele apariției unor filme aparținînd comunităților londoneze, dar neengleze, care tind să-și propulseze ceea ce s-a numit „local heroes" adică proprii lor eroi.

Japonezii sînt și ei în plină schimbare. Tradiția care a conferit o anume imagine emblematică filmului lor și-a slăbit acum influența și, la fel cum industria se adaptează cerinței pieței, cinematograful japonez o face și el. Desigur, Kurosawa reușește, la intervale destul de rare, să amintească faptul că japonezii văd într-un fel al lor arta, îndeosebi cea a ecranului, dar el este tot mai mult o expresie patriarhală într-o lume a electronicii, un cineast nu mai puțin valoros prin aceasta, dar, sigur, inimitabil.

În timp ce filmul chinez se face tot mai prezent în lume, — nu veți găsi în el, nici chiar în cel de epocă, de inspirație istorică, accentul pus pe elementul decorativ, pe acea expresie estetică inconfundabilă (recursul la acest element fiind speculat pînă la sațietate — pentru latura „exotică" — de filme străine cu subiecte din lumea celui mai numeros popor de pe glob), o altă mare cinematografie asiatică (mare în primul rînd prin cantitatea de filme produse, circa o mie pe an), cinematografia indiană, își păstrează ritmul de producție: filme originale și bineînțeles remake-uri. Cinematografia indiană își venerează pe cel mai cunoscut (în lume) realizator al ei Satyajit Ray — care lucrează din ce în ce mai puțin din motive medicale, dar este din ce în ce mai ascultat în lumea filmului indian, ba chiar în lumea indiană în totalitatea ei. Pentru că el este un înțelept înainte de a fi un artist.

Aspectul cel mai nou, în anii din urmă, în cinematografia acestui subcontinent al Asiei, este afirmarea pe plan mondial a documentarului său de lung și scurt metraj. Fără îndoială că aspectele sociale abordate de documentariști — prin gravitatea și particularitatea lor — atrag atenția în primul rînd. Modul de abordare nu pare a fi o preocupare primordială. Incursiunea se face fără menajamente, renunțarea la orice artificiu, trucuri sau mimări de situații fiind factori programatici. Subiectul și numai subiectul impune drumul, recunoașterea și divulgarea lui. Documentarul indian pare, pentru mulți, inclasabil dar de un imens interes, spectatorul palpitînd adesea ca la o poveste cu o puternică dramaturgie. Filmul de ficțiune are așadar de ce să nu scape din vedere interesul pe care-l trezește documentarul și o seamă de realizatori indieni practică acum, tot mai insistent, un foarte sui generis docu-film.

Înainte de a arunca o privire asupra filmului de astăzi de peste ocean , din America, trebuie să spunem că deceniul nouă a constatat moartea unui gen: westernul. Filmul cu cow-boys, filmul despre vestul Americii, genul în care a excelat un John Ford de pildă și a impus o capodoperă, **Diligența** — genul acesta așadar nu mai are astăzi căutare. Nu se mai produce, nu se mai programează în marile rețele de săli. Doar cîte un canal de televiziune care consumă orice fel de peliculă, mai aduce cîte o cavalcadă vestică în contexte repertoriale în care intră absolut orice fel de film. Și, bineînțeles, cu excepția cinematecilor, unde wes-

Patriarhul filmului indian: Satyajit Ray

Frate cu secolul

Cinematograful a depășit granița a nouă decenii de existență, o existență zbuciumată, dramatică, de cele mai multe ori asociată sau categorisită cu termenul, atît de familiar, de „criză" și se pregătește să-și sărbătorească, în curînd, centenarul, o vîrstă adultă, deloc matusalemică pentru o artă adaptată la ritmurile secolului „viteză", un secol al „relativității" timpului, al timpului care se comprimă căpătînd alte dimensiuni psihologice. Și, nu este lipsit de interes să reamintim că actul de naștere al cinematografului datat 28 decembrie 1895, prima proiecție a fraților Lumière, explică în mare măsură însuși destinul acestei arte atît de controversate, deși, Kinetoscopul lui Edison, acel automat în care introduceai o monedă spre a „viziona" o scenă mișcătoare, exista încă din 1888, majoritatea istoricilor au convenit să considere inventarea cinematografului abia din ziua „primei proiecții publice" sinonimă cu „primul spectacol cinematografic". De atunci și pînă în zilele noastre filmul stă sub zodia „spectacolului colectiv", care explică, în bună măsură, splendoarea și decadența acestei arte ieșite din comun, căci spectacolul și eficiența lui măsurată în numărul de indivizi ce populează sala de cinema (implicit încasările) va fi însăși rațiunea de a exista a filmului. Iar dacă numărul de spectatori sau „frecvența intrărilor" reprezintă partea statistică a unui veritabil mecanism socio-cultural, de vreme ce pune în mișcare miliarde de indivizi la scară planetară, „gustul publicului", acea apetență imprevizibilă, un moft colectiv pe care îl sesizează doar producătorii inițiați, va fi motorul ce influențează direct actul artistic. „Marile filme" sînt, în parte, rodul hazardului, acele momente faste ale „marilor întîlniri" dintre artist și public.

Cui îi este frică de tv?

Industria filmului, iată o constatare

După un secol filmul a cucerit electronica. Dar Parnasul?

dezolantă, este structural, o industrie a „bagatelelor". Ea pune în evidență faptul că în cinematografie „fenomenul de criză" îmbracă două aspecte distincte: cel financiar și cel de creație; primul este legat direct de distribuție, adică lansarea și promovarea filmului ca „produs de consum", cel de al doilea, dependent de „producție", incluzînd generic pe producător, scenarist, regizor, actor etc..., studiou, care tind să-i confere statutul de „produs artistic". Cu excepțiile de rigoare, cititorul înțelegînd că această delimitare netă, simplificatoare este făcută de dragul demonstrației, deceniul nouă — o confruntare de mari proporții între cinema și televiziune cu toate derivatele ei (televiziunea hertziană, prin cablu, satelit, videocaseta, videocluburi etc.) — se caracterizează, în primul rînd, printr-o criză a creației, căreia îi cad victimă multe cinematografii consacrate (franceză, engleză, italiană, suedeză, vest-germană etc.), care își pierd individualitatea, nota specifică, acel „stil național" propriu și sucombă, lamentabil, în fața marșului triumfător al electronicii și filmului transoceanic.

Criza financiară e mai veche, ba, spunea Jean-Luc Godard la Cannes în 1985, s-a născut odată cu filmul și cine citește „Istoria cinematografului" de Sadoul constată că încă din 1905, în epoca lui Richard Pathé și Leon Gaumont, presa vremii lansa apeluri disperate privitoare la coșmarul crizei ce afecta pe producători și distribuitori; ceea ce n-a împiedicat Franța, de atunci și pînă în zilele noastre, să producă peste 100 de filme pe an. Și, atunci, criza financiară este o gogoriță? Pentru producătorul abil, descurcăreț, care vede în film doar o sursă de venituri, ignorînd; cu bună știință, sensurile mai înalte ale cinematografului și aspirațiile sale către statutul de artă majoră a timpurilor noastre, chestiunea pusă în discuție e mai simplă: filme de duzină care satisfac „emoțiile primare" ale spectatorului, mai puțin sau deloc „intelectul" său. Căci, tot Godard ni se destăinuie, după o discuție cu Carlo Ponti: „Bietul meu Jean-Luc, — zice Ponti — dumneata crezi că oamenii văd filmul cu ochii, în timp ce ei îl văd cu pîntecele!" Din păcate, dispretul față

ternul este cum s-ar zice „materie obligatorie".

Cît despre comedie, ea cunoaște o condiție de care se ocupă în mod inconfundabil Umberto Eco, (al cărui eseu asupra comediei în lumea de astăzi îl puteți citi tot în această publicație).

Dar ce face cinematograful american — despre care nu puțini comentatori afirmă că este preocupat mai mult de cucerirea ecranelor lumii prin diverse strategii financiare, (nu putem trece însă cu vederea că și în această aventură a cuceririi ecranelor lumii, unii dintre cei mai proeminenți combatanți sînt cehul Forman, vest germanul Wenders, sau italianul Bertolucci.)

Un nou val de tineri europeni aduce, în mod cert, un impuls, o vigoare, filmului american. În acest val sînt reperați Michael Ballhaus din RFG, Robby Müller, Ed. Lachman și Johanna Heer. Și vom preciza: toți sînt germani educați în Europa — și privesc America cu ochi europeni.

Ca artă, filmul american cunoaște mai multe feluri de a fi contestat: din afară, o seamă de comentatori și în primul rînd francezi, și mai ales de la „Cahiers du Cinéma" supun producția de peste ocean unei analize de-a dreptul vitriolantă. Se spune, de pildă, că filmul american ar fi ajuns la o perfecționare ca produs industrial, care îi anulează orice virtute estetică, că **producția** a devenit o adevărată artă, ea punînd la dispoziția realizatorilor un fel de prefabricate, de „scheme dramatice" pe care regizori cu faimă n-ar face altceva decît să le plaseze într-o stratagemă narativă numită scenariu, dar că această operație ar putea să se și dispenseze de regizori (electronica, probabil, și-ar oferi și aici serviciile ei). Se spune că principalul argument nu-l constituie ideea ci cuantumul devizului, ceea ce ar urmări ca „efect artistic" epatarea dacă nu copleșirea spectatorului prin montări fastuoase, temerare, dezvoltînd o adevărată virtuozitate, dar care ar fi lipsite de emoție artistică. Se mai afirmă că în lupta dintre artiști și financiari s-ar fi ajuns la un armistițiu care n-ar fi altceva decît un paravan străveziu pentru cedarea primului în fața celui de-al doilea. „Cum să pui în contact cinematograful cu viața oamenilor — se întreba recent Wim Wenders — cînd filmul hollywoodian a devenit o formă-spectacol din ce în ce mai stupefiantă, dar goală". Pozițiile exclusiviste păcătuiesc însă întotdeauna prin ceea ce Alain considera a fi o eroare fundamentală, generalizarea (numai că și această afirmație ar putea fi tot o generalizare). Privirea observatorului, a criticului, a istoricului de film nu se justifică decît în măsura în care încearcă să identifice și să înțeleagă, să depisteze realul filon de aur filmic, fără de care industria ar trebui să se mulțumească numai cu strategiile ei bancare. În acest sens, personalități ale filmului american există și am putea numi pe Mazurski, Scorsese, Coppola, Woody Allen, Cimino, Spielberg ca să nu citez decît cîțiva, iar filmele lor, — oricît s-ar avansa afirmația că folosesc arsenalul studiourilor și ale lor „prefabricate artistice" — dovedesc mîna inconfundabilă a acestor realizatori. Doi cineaști — Altman și Kubrick — se bucură de reputația, de recunoașterea, că ei gîndesc și se gîndesc la viitorul filmului american și că exprimă acest lucru în filmele pe care le fac. Numai că ele sînt destul de rare, Altman manifestîndu-se ceva mai sprinten, Kubrick fiind însă reputat pentru lentoarea elaborărilor lui, la fiecare film. Un număr, pare-se destul de mare, de filme produse în America (nu mă refer doar la Hollywood deși Cetatea filmului a reușit să-și apropie și să dizolve în sistemul său tot felul de independenți și de apariții exterioare ei, nu și pe Woody Allen deocamdată), poartă amprenta acestei dorințe de cucerire a ecranelor de pe toate meridianele sacrificînd elaborarea minuțioasă și căutarea în favoarea unei mobilități narative, a unei nervozități care, de multe ori, ascunde precar, nu o reală nervozitate ci o abilitate tehnică. Serialele cu tot felul de „dinastii", sînt, de multe ori, o dovadă a abilității tehnice înaintea vibrației artistice, a observației profunde și subtile a mediului. Independenții fac figură palidă în raport cu ponderea producției establishment-ului cinematografic în cea mai mare parte aliat cu televiziunea. Forța de penetrație a acestei „noi imagini" a filmului este însă capabilă să modeleze receptivitatea spectatorului dacă n-ar fi decît prin uzură cotidiană, prin minarea rezistenței acestuia, prin absența termenilor de comparație (rețeaua de săli fiind controlată strict de producători) lipsa de exigență a spectatorului și „amabilitatea" lui cînd privește filmul acasă, pe micul ecran, în ținută de interior, așezat în fotoliu, la limita dintre starea de veghe și somn și cînd orice mișcă pe dreptunghiul tv se acceptă pentru că „e de-al casei".

După decenii de înfruntare, marele și micul ecran încheie un armistițiu

Mari sau mici, cinematografiile sînt confruntate cu aceeași problemă: aceea a autodepășirii, în cadre specifice. O mare cinematografie, cum este de pildă cea sovietică (o serie de filme produse fie la Moscova, fie la Leningrad. Tbilisi ori în alte studiouri unionale se află în atenția spectatorilor de pe alte meridiane. Realizatori ca Proșkin, Piciul, Sokurov, Mihailian, Mamedov și încă alții, se alătură unor nume deja consacrate, celebre: Tarkovski, a cărui dispariție va fi probabil mereu resimțită, Panfilov, Paradjanov, Nikita Mihalkov, Mihalkov-Koncealovski, Abuladze, etc etc.) cinematografia sovietică, așadar, își pune problema — ca să citäm pe criticul Lev Sulkin — a dislocării producției mediocre. „Ultimul an, afirmă criticul, a scos pe ecrane cîteva filme ieșite din comun: **Micuța Vera, Vara lui '53, Zilele eclipsei, Văduvele, Și mîine a fost război** etc. filme originale și inspirate. Lucrul însă care-ți atrage atenția este fluxul de filme mediocre, cenușii. Pînă mai ieri eram preocupați de ideile filmelor noastre, acum este timpul să ne oprim și asupra modului cum sînt ele exprimate artistic. Și aceasta în mod imperios".

Un regizor Stephen Frears re-face pe cont american un subiect francez *Legături periculoase* (cu Glenn Close)

Pe de altă parte făcînd analiza unei întregi producții prin vîrfurile ei, adică prin filmele alese să se confrunte la un festival național, criticul cehoslovac Marie Grofowa afirmă: „Pare evident că cinematografia cehoslovacă trece acum printr-o serie de schimbări pozitive, care, sperăm, vor ameliora creația filmică. S-ar părea că preocuparea cea mai importantă la ora de față ar trebui să fie depistarea de noi talente, deoarece numai adevăratele personalități artistice pot produce opere care să afirme o viziune proprie despre lume. Kachina, Menzel Chytilova își păstrează vitalitatea și proeminența artistică și, prin aceasta însăși, provoacă noile talente la competiție.

Și iată un alt aspect privind preocuparea pentru calea sau căile de maturizare ale artei filmice: „Aspirația cineaștilor noștri spre un maximum de realism psihologic — spune Liuba Kulezici despre producția bulgară — s-a impus ca un fel de criteriu în arta de a povesti prin imagine, de a crea în formele veridice ale vieții, cît mai aproape de sursa socială, concretă, de inspirație. Desigur, nu ne ferim să spunem că interesul nostru în cinematografie s-a situat întotdeauna foarte departe de așa-numita „cultură de divertisment" și foarte aproape de ceea ce Eco numește „cultura de propunere". Putem afirma că „filmul de propunere" pe care îl facem noi a fost întotdeauna opus standardelor comerciale, simbolurilor prozaice și formelor zise ușoare. Dar aceasta nu ne-a scutit să constatăm cît este de greu să păstrezi temperatura ridicată a discursului artistic."

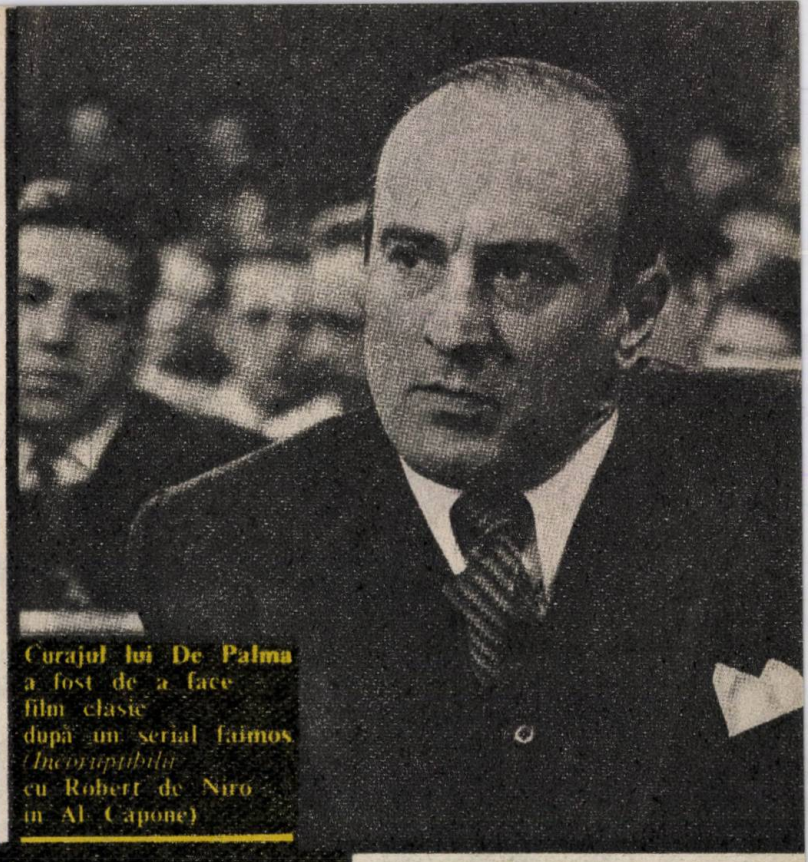
(Continuare în pag. 118)

Mircea ALEXANDRESCU

de spectator există, iar atunci cînd producătorul de bună credință jinduiește, totuși, la succesul „cultural" al filmului, el nu poate face abstracție de faptul că spectatorul anilor '80 are posibilitatea să vadă la televiziune sau pe videocasetă, în medie, 1200 filme pe an la domiciliu. Teribilă realitate, care obligă multe personalități la reflecții amare, pesimiste. Merv Adelson, președintele marii societăți Lorimar, prevedea că „valul electronic" va înghiți spectacolul imaginii în anii '80, instalînd o nouă eră a audiovizualului, iar Nagamasa Kawakita, președintele lui TOHO-TAWA, recomanda, nici mai mult nici mai puțin „engleza trebuie să devină limba de bază a filmului" facilitînd, astfel, „creșterea popularității filmului ca rezultat al creșterii deosebite a popularității limbii engleze în lume".

Un romantic intirziat

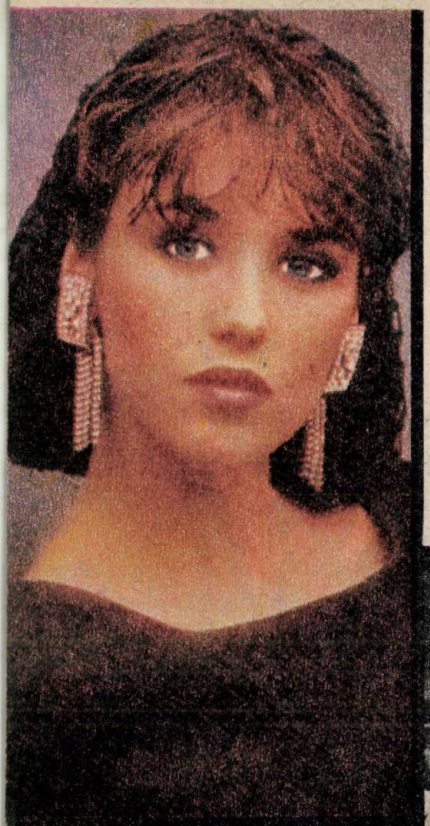
În această stare de confuzie apare un inocent, un pasionat al filmului, care propune o experiență unică în istoria artei cinematografice, continuarea unui film, cu aceleași personaje, realizat în anii '60, deceniu de glorie a multor cinematografii naționale, pentru Franța deceniul „noului val". Numele său, Claude Lelouch, vîrsta 49 ani. Titlul filmului inițial **Un bărbat și o femeie,** deținătorul premiului



Curajul lui De Palma a fost de a face film clasic după un serial faimos *(Incoruptibilii* cu Robert de Niro în Al Capone)

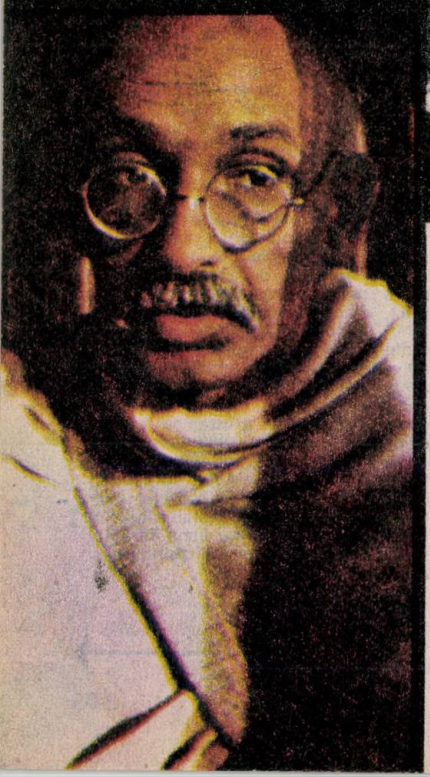
Coppola a dat tonul: *Apocalypsul* lui e judecat și artistic și financiar (Robert Duvall)

„Palme d'Or", Cannes 1966 și al premiului Oscar pentru cel mai bun film străin al aceluiași an de grație. Titlul noului film **După douăzeci de ani,** 1986, cu Anouk Aimeé și Jean Louis Trintignant care se regăsesc, definitiv, la Deauville „în căutarea timpului pierdut". Aceeași plajă, aceleași gesturi, aceeași cameră de hotel Normandy, aceeași situație idilică. Succesul, însă, nu mai e același; prețul celor douăzeci de ani trebuie plătit. Căci Anouk Aimée, devenită între timp producător de filme, nu mai are puritatea, tandrețea actriței de odinioară, Jean Louis Trintignant, la apogeul carierei sale de director de curse la Lancia, nu mai are nimic comun cu amintirea acelei întîlniri accidentale de acum două decenii. Și, deși, Claude Lelouch, filmează în aceeași manieră, cu o formidabilă pasiune de a pune ficțiunea înaintea vieții, efectul este diferit. Murise, în fond, disponibilitatea unei cinematografii de a se exprima prin acel ciné-vérité, formal, un fel de zbenguială a camerei de luat vederi, o stare de uimire în fața realității, comparabilă, poate, cu ceea ce a însemnat impresionismul în pictură. 1986 nu mai este 1966, mai bine zis anii '60, cu toată turbulența și confuzia lor, corespund cu apariția unui val de puritate idealistă la tineri. Pentru spectatori a venit vremea carnavalului cu filme ca **Făci** și **Exorcistul, Vînător de căprioare** și **Apocalipsul acum.**



S-a putut spune în 1989 despre Adjani că şi-a găsit în sfîrşit locul în cinema

A împărţi platoul cu scena nu e uşor dar e vital — spune Ben Kingsley *(Gandhi)*

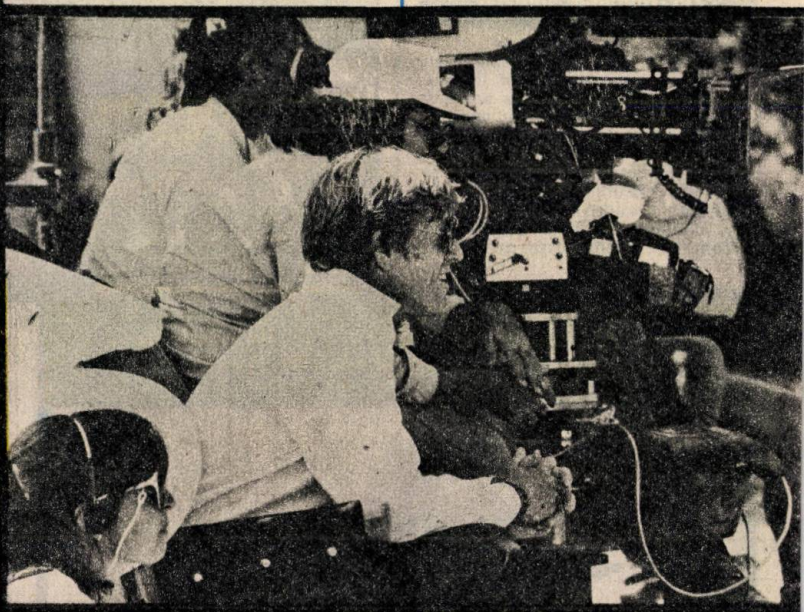


Întîlniri de toate gradele

Din punctul de vedere al studiourilor, deceniul IX este o perioadă fertilă, se lucrează mult, şi pentru cinema şi pentru televiziune. Filmarea „pe viu" este, treptat, înlocuită cu revenirea pe platouri, singurul loc ce oferă condiţii tehnice pe măsura „dimensiunilor şi efectelor marilor filme" după opinia lui Cyril Howard, directorul studiourilor „Rank" din Pinewood, cu care m-am întreţinut personal. Chiar şi filmele ieftine îşi rezervă secvenţele importante pentru a fi realizate în studiou. Distribuitorii, la rîndul lor, deşi confruntaţi cu televiziunea şi videocaseta, sînt încurajaţi de faptul că filmele de familie ca **Războiul stelelor** şi aparatură de reproducere (videocasete), din care peste două milioane de fabricaţie japoneză, consumatorul domestic a atins limita de saturaţie.

Că, între timp, multe săli de cinema s-au închis, în special cele ale micilor proprietari, asta, nu mai interesează pe nimeni. S-a afirmat chiar că reducerea numărului de săli a fost un semn de sănătate pentru cinematograf; s-au închis acele săli, care trebuie să dispară, pentru simplul motiv că nu ofereau spectatorului confortul la care avea dreptul pentru biletul plătit. Pe de altă parte, cinematograful nu este singurul loc unde se poate merge, dar este încă cel mai ieftin.

Toate aceste previziuni s-au confirmat; deşi numărul spectatorilor a scăzut în valoare absolută, din punct de vedere financiar a fost compensat cu mărirea preţului de intrare, la care se adaugă un întreg „comerţ de sală" cu



Vine o vreme cînd ai vrea „să încerci"
(Robert Redford, regizor)

Întîlniri de gradul 3 au scos publicul din faţa televizoarelor. Pentru Sam Arkoff de la American International Pictures explicaţia este simplă; deşi oamenii beneficiază de noile invenţii, **ei trebuie,** totuşi, să iasă din casă. Sălile de cinema, într-o vreme cînd casele devin mai mici, nu-şi vor pierde clienţii, căci chimia umană, instinctul social, curtarea şi alte obiceiuri, obligă tineretul să-şi părăsească domiciliul. Şi, încă un factor deloc de neglijat, evaluat cu prudenţă, dar evaluat, de către specialiştii (unii psihologi) ai marilor companii de film, pe românește înţelepciunea proverbului „Fă-te frate cu dracul, pînă treci puntea"; o colaborare intensivă cu televiziunea pînă ce spectatorul va atinge pragul de saţietate. Şi l-a atins. Bombardat la domiciliu cu filme ce vin prin aer (televiziunea hertziană, sateliţi), prin cablu (televiziunea cu plată) răcoritoare, dulciuri. O fantezie debordantă, de fapt, o fantezie a supravieţuirii a fost pusă în mişcare pe altarul încasărilor, transformînd sala de cinema, acest sanctuar al artei a şaptea pentru naivii incoruptibili, într-o combinaţie nefericită de audiovizual şi bar de zi, ce satisface, în egală măsură, ochiul şi pîntecele. Fapt cert, cinematograful n-a devenit o relicvă după profeţiile unor Casandre aducătoare de nenorociri, cinematograful n-a sucombat din pricina electronicii concurente. Succesele nu se mai măsoară în ani ci în zile, căci capitalul investit trebuie recuperat, eficient, în minimum de timp. Dovada? Ultimele succese din 1988. Filmul **Who Framed Roger Rabbit? (Cine l-a băgat în bucluc pe Roger Rabbit),** o combinaţie

(Continuare în pag. 108)

Modern prin clasicism

O proză cinematografică exprimînd dur și viguros obiectul ei

Un film dens, profund omenesc, redus la cîteva personaje de coloratură, doar două de prim plan, „un bărbat și o femeie": Mihail Ulianov-scriitorul și Inna Ciurikova-fata. **Tema.** Un fel de „dublu concert de Bach" laconic, construit pe aparentă simplitate, interpretat cu simplitatea virtuozului. Epurat de tot ceea ce reprezintă fast dramaturgic, baroc scenografic, agitație mizanscenică, spectaculos trepidant etc., filmul îl obligă pe spectator să-și concentreze atenția asupra personajelor, care, treptat, încetează de a mai fi două „destine" și se metamorfozează în „conștiințe". Este o operație delicată ce presupune liniște, efort de gîndire, meditație. Și regizorul, cunoscător avizat al sufletului omenesc, procedează în consecință: își asumă ca fundal o natură statică și rece, redusă la cer ostil și pămînt înghețat acoperit de zăpada imaculată pe care se desenează „semne" omenești și traiectorii de viață. Aparatul de filmat asistă imposibil la cadrul conceput imobil spre a nu distrage atenția, decorul se reduce la cîteva interioare simple, austere, cu aer de chilie sau cabinet medical, adecvat confesiunilor de amplă intimitate și, cînd toate aceste elemente, specific cinematografice, nu-i sînt suficiente în crearea atmosferei marilor destăinuiri, apelează la „vocea interioară" a interpretului, care comentează stări, gînduri și porniri din străfunduri de subconștient. Formula sonoră nu este nouă, dar la acest film este tocmai ce trebuie, dînd spectatorului statutul de confident, o relație directă cu eroul de pe ecran, către care își apleacă, complicitar, o ureche tolerantă și înțelegătoare.

În final, pe șoseaua înghețată, mașina care explodează. Regizorul refuză aici tentației unui număr spectaculos de cascadorie, într-o epocă dominată de acrobații automobilistice, sugerînd catastrofa printr-o lumină orbitoare reflectată pe chipul reprezentantului ordinii publice. Nici un alt regizor pînă la Panfilov nu renunță la atracția spectaculosului rudimentar, fiind de părere, și filmul o demonstrează, că marile catastrofe sufletești sînt infinit mai dramatice și neliniștitoare decît adversitățile realității imediate.

Pe scurt, un film de o „clasicitate exasperantă", solicitînd spectatorul la un joc al spiritului, nu lipsit de un anume efort intelectual în a descifra sensuri și semnificații dincolo de limita sensorialului facil. Modernitatea lui, parcimonia de mijloace, o exprimare lipsită de orice podoabă, strict obiectivă, o proză cinematografică ce nu survolează, niciodată, poeticește obiectul ei, ci îl exprimă în mod dur și viguros. Ea nu înfrumusețează, nu îngrămădește, nu amestecă și nu oprimă: economisește pînă la limită imaginile colorate și divagațiile de montaj. Stilul, fără deviații și șerpuiri, tinde către o precizie de-a dreptul geometrică.

Prețuiesc acest film, vorba lui Stendhal, pentru că este sec, clar și fără iluzii. ●

Toți interpreții sînt mari în *Tema*, iar doi sînt dintre cei mai mari Mihail Ulianov (scriitorul în film) și Inna Ciurikova

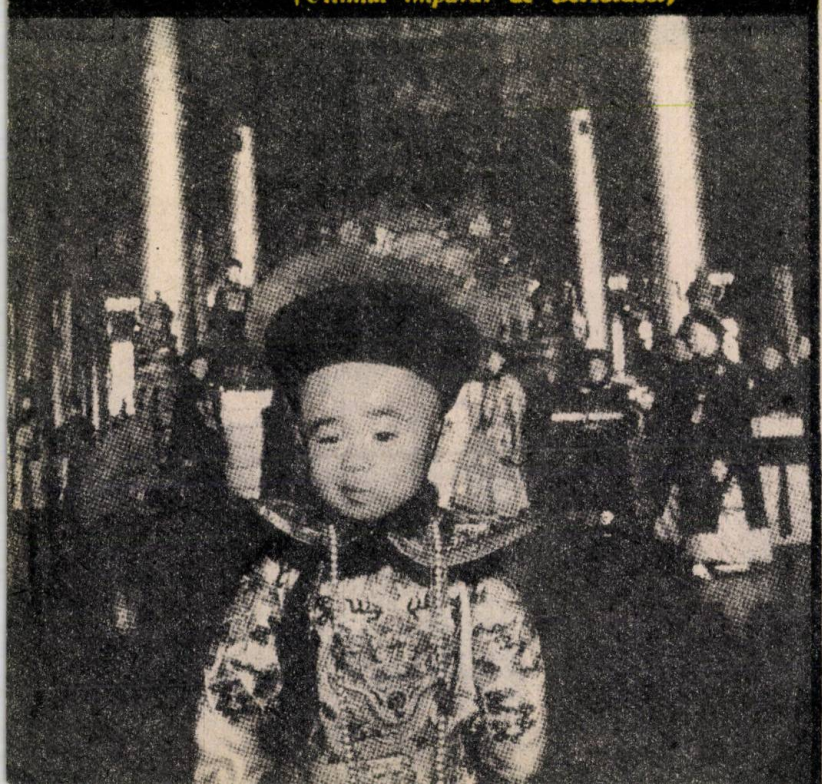
Norma Rae — nu s-a impus prin buget ci printr-o interpretă de clasă: Sally Field

(Urmare din pag. 106)

de actori, în carne și oase, și desen animat, prea sofisticat pentru copii, prea infantil pentru adulți, a încasat 37,2 milioane dolari în 13 zile fiind distribuit în 1153 cinematografe. După el, în ordinea topului, **Venind în America,** distribuit de Paramount a încasat 28,4 milioane dolari în 2069 săli. Subiectele? Asasinate, răpiri, un

Criza nu este financiară. Este de idei

Este într-adevăr filmul la înălțimea devizului? (*Ultimul împărat* de Bertolucci)



prinț african care refuză căsătoria în interesul coroanei și fuge în America să descopere dragostea adevărată, etc., etc. Dar cu arta, arta cu A mare, cum rămîne? Unde sînt teoreticienii visători din deceniile anilor '60 și '70 care proclamau dreptul cetățenilor de a juca un rol activ în creația și difuzarea valorilor culturale? Am spus cetățeni și nu public. Publicul este o noțiune secundară, limitativă, compusă din bărbați și femei, avînd un rol pasiv în receptarea mesajului. Cetățeanul cultural, produsul unei educații estetice, era menit să joace un rol activ, direct, în creația și difuzarea valorilor, în stare să modeleze creația, care nu este o comoditate acordată oamenilor de artă în exercitarea profesiei lor, ci o responsabilitate cetățenească autonomă.

Criza nu e financiară

De aceea, consider că anii '80 sînt expresia pură a unei crize de idei și limbaj, mai puțin sau deloc financiară. Asta nu înseamnă că în deceniul scurs nu s-au produs și filme bune, speculînd la maximum avantajele tehnice ale sălii de cinema, o imagine impecabilă de mari dimensiuni asociată cu sunet stereofonic în sistem Dolby. Spectacularul a devenit însă, o obsesie, primul sacrificat fiind „filmul de autor", acea tentativă personală și rafinată de a comunica prin sugestie, simboluri și reprezentări vizuale proprii cinematografului. Spectaculosul, un produs care presupune mulți bani și un profesionalism desăvîrșit. Oscarul o ia înaintea Cannes-ului, cu toate eforturile municipalității de a-și perfecționa arsenalul festivalurilor prin construcția Noului Palat sau „bunkerului" cum i se mai zice, pe criterii, ostentativ, arhitecturale, căci, Oscarul se dovedește darnic cu **Gandhi,** în regia lui Richard Attenborough, căruia îi acordă, în 1982, nu mai puțin de opt premii, **ET-extraterestrul** (1983) de Steven Spielberg, trei premii, **Amadeus** (1984), regia Milos Forman, șapte premii, **Ultimul împărat** (1987), regia Bernardo Bertolucci, cu recordul de nouă premii, filme de mari proporții, cînd extravagante, cînd exotice, care mătură, literalmente, piața europeană și pe cea asiatică în frunte cu Japonia. Cinematograful de idei a murit, trăiască cinematograful quasi-comercial.

Trăgînd linie, se poate afirma că deceniul nouă este un deceniu al supraviețuirii cinematografului care și-a dovedit încă o dată vitalitatea, cinematografia unor creatori autentici, care văd în film o modalitate specifică, cultă, de a dialoga cu spectatorul avizat problematica majoră a contemporaneității, însăși condiția umană la acest sfîrșit de secol. Cînd se va face bilanțul celor o sută de ani de existență, punînd în balanță fantezia debordantă a filmului mut și performanța actuală a cinematografului, s-ar putea ca unii să spună: „mult zgomot pentru nimic" Chiar nimic?

Constantin PIVNICERU

Incursiune
în deceniul IX

Bătălia giganților

Nu o dată relațiile dintre cinematograf și televiziune, cei doi mastodonți ai mass-mediei moderne pe care, dincolo de ceea ce este specific fiecăruia, îi unește sau îi apropie același devorator apetit pentru imaginea în mișcare, „hrana" lor comună, au fost asemuite sindromului „ură-iubire", pomenit în tratatele de psihiatrie. Conviețuirea lor avea să treacă prin momente furtunoase, să cunoască înfruntări acerbe, rivalități ce păreau ireconciliabile, întrerupte prin scurte pauze în vederea recăpătării suflului, pentru ca bătălia să o ia apoi de la capăt cu înversunare sporită, toate mijloacele fiind permise pentru doborîrea adversarului, inclusiv recurgerea pe față la arme din „arsenalul" acestuia. Treptat-treptat însă cei doi combatanți și-au dat seama că nu se pot dovedi unul pe altul, că raportul de forțe este sensibil egal, că spațiul audio-vizual este atît de vast încît le poate ajunge amîndorura, ba, mai

mult, că poate fi mai bine pus în valoare dacă își alătură puterile, fiecare avînd de cîștigat de pe urma experienței celuilalt. Și iată că „minunea" s-a produs. Mai întîi a intervenit armistițiul, apoi, la începutul anilor '80 — împăcarea. O poveste din care se pot trage multe învățăminte și ale cărei episoade ar putea, neîndoios, constitui materia unei palpitante superproducții cinematografice sau a unui serial TV de succes. Dar pînă să se ajungă la „marea reconciliere", drumul străbătut a fost lung, întortocheat și, inevitabil, presărat cu victime...

Primul semnal de alarmă: „opera de săpun"

Pe la sfîrșitul anilor '40 și începutul anilor '50, cînd televiziunea (ai cărei primi pași șovăielnici datau încă din perioada premergătoare izbucnirii războiului), în plin proces de extindere, a cuprins (și aprins) interesul și imaginația publicului, cinematograful a încercat mai întîi să ignore amenințarea care se contura, să se prefacă a nu o vedea. Tactica s-a dovedit însă neinspirată, pentru că amenințarea a devenit zi de zi tot mai pronunțată, mai vizibilă și mai de temut. Micul ecran aducea cu sine fascinația noului, crea telespectatorului iluzia de a fi părtaș direct — fie și numai de la distanță — la evenimentele publice, îi dădea posibilitate să asiste la spectacole artistice ori la întreceri sportive unde cu greu ar fi putut răzbate, îi înlesnea accesul la forme inedite de instruire — toate acestea tinzînd să-l îndepărteze de ispitele, pînă atunci irezistibile, ale marelui ecran. Dar, cu deosebire s-a dovedit redutabilă, dacă nu devastatoare, „arma secretă" cu bătaie lungă a „intrusului": redescoperirea serialului.

Evident, serialul nu reprezenta o noutate, acest descendent în linie directă al popularului încă din secolul trecut roman-foileton publicat în gazete sau tipărit în fascicole (și după care și Zițele noastre se dădeau în vînt) avea un stagiu îndelungat în lumea filmului, contribuind, nu în mică măsură, la imensa sa forță de atracție. Dacă meritul de a fi pus la punct formula, încă din vremea „marelui mut", aparține francezului Louis Feuillade **(Judex, Fantômas)**, ea s-a extins și a proliferat în proporții nebănuite peste ocean. Cînd cinematograful nu căpătase încă glas, **Pericolele Paulinei (The Perils of Pauline)** avea să aducă celebritate tinerei actrițe Pearl White, supranumită și „regina serialelor", tot așa după cum, în epoca sonorului, mai precis în deceniile patru și cinci, cînd au atins apogeul, serialele au consemnat faima lui Larry Buster Crabbe. De la exploratori ai spațiului cosmic ca **Flash Gordon** și **Buck Rogers** pînă la justițiari neînfricați ca **Zorro** ori **Călărețul singuratic (The Lone Ranger)**, apărători ai legii și ordinii ca **Dick Tracy** sau extratereștri dotați cu puteri fabuloase ca **Superman**, serialele — devenite practic o exclusivitate americană — își au locul lor bine stabilit în istoria celei de a șaptea arte, în care profesionalismul realizatorilor și al actorilor (să nu uităm că ele au servit ca platformă de lansare unor staruri ca John Wayne sau Jennifer Jones; ca o curiozitate, să amintim, deasemenea, că un apreciat actor al genului a fost și compatriotul nostru Duncan Renaldo) a dus, în ciuda precarității subiectelor și a mijloacelor tehnice și financiare mai degrabă modeste avute la dispoziție, la unele reușite indiscutabile dintr-o producție abundentă numărînd sute de titluri (peste 270 numai în perioada „mută"). Așadar, serialele TV nu veneau pe un teren virgin, dar dacă s-ar fi mulțumit cu vechile rețete nici nu ar fi făcut gaură în cer, cum se spune. Preluînd din mers ideea de serial, „noul venit" avea însă să dea o lovitură de maestru, păstrînd numai forma, dar modificînd radical conținutul. Serialele cinematografice se circumscriau, fără excepție, tipului **„cliff hanger"** (denumire datorată nelipsitelor secvențe de maxim suspans, în care eroul sau eroina se balansau „pe marginea prăpastiei", reușind să se salveze abia în ultimul moment, de regulă în episodul următor, așteptat de spectatori cu sufletul la gură). Or, prin repetarea la nesfîrșit, genul **„cliff hanger"** își epuizase posibilitățile, începuse să pară monoton, să devină obositor chiar și pentru cei care, pînă nu demult, îi fuseseră adepți necondiționați, pentru a nu mai vorbi de acele categorii de spectatori care manifestaseră întotdeauna indiferență față de acest gen. O schimbare era așadar de dorit și oportună, ea plutea în aer și s-a numit **„soap opera"**, operă de săpun. Locul justițiarilor cu mască sau fără, al cavalcadelor, al zborurilor interplanetare, al peisajelor exotice l-au luat personaje, situații și decoruri, firește tot imaginare, dar desprinse din cotidian, funcționari, casnice, doctori, avocați, infirmiere, care se mișcă în medii obișnuite profesiunii lor și de la care nimeni nu pretinde să întreprindă isprăvi extraordinare. Pe primul plan al atenției sînt aduse problemele legate de viața de familie, de căsnicie, de copii, de necazuri sentimentale, de neplăcerile de la birou, de atîtea și atîtea alte mici sau mari tragedii, boli, decese, certuri, divorțuri, speranțe înșelate. Se poartă discuții în „living", în sufragerie ori la bucătărie, la o ceașcă de cafea sau la dejun, se formează sau se destramă cupluri și chiar dacă mai survin întîmplări neașteptate, o moștenire, apariția unei rude îndepărtate sau necu-

Un serial al serialelor TV: *Dallas* (vi-i amintiți și pe J.R., și pe Sue Ellen, și pe Lucy, și pe Elly Ewing etc.)

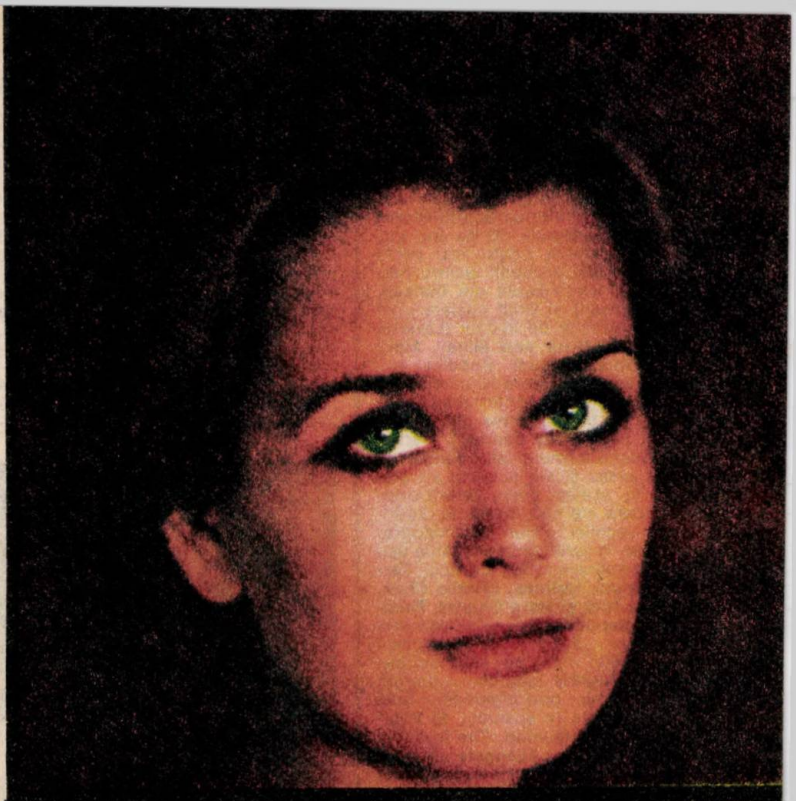
noscute, cazuri de amnezie (uimitor cîte persoane amnezice pot fi întîlnite în aceste seriale), ele nu au nimic comun cu universul aventurii pure, ci aparţin universului domestic, familiar milioanelor şi milioanelor de gospodine, pentru că serialele, în formula nouă, schimbată, lor le sînt adresate mai întîi şi mai întîi. Milioanele de gospodine care doresc să li se vorbească despre preocupările lor, să se identifice cu ceea ce văd pe ecranul dreptunghiular şi — de ce nu? — să nu li se mai pară că ceea ce fac ele este lipsit de interes, să uite astfel o clipă de hărţuielile zilnice, de grija gătitului, dereticatului prin casă, spălatului rufelor... Spălatul joacă un rol important în viaţa acestor gospodine

Filmul mut a inventat serialul iar televiziunea l-a folosit cu succes

şi tocmai de aceea, primii finanţatori **(sponsors)** ai noilor seriale sînt marile companii de fabricare a detergenţilor, de unde şi numele de **„soap operas"...** La drept vorbind, ele nu sînt o invenţie a televiziunii, ci a unei rubedenii apropiate, radioul, prima **„soap opera"**, care se numea semnificativ **Painted Dreams (Vise colorate)**, fiind transmisă încă în 1930. Este incredibil de ce popularitate s-au putut bucura şi ce longevitate au putut avea serialele **Ma Perkins** sau **The Romance of Helen Trent (Viaţa sentimentală a Helenei Trent)**, care, la un moment dat, erau urmărite de nu mai puţin de 40 milioane de gospodine şi care au fost radiodifuzate cu regularitate în „doze" (episoade) zilnice de cîte 15 minute, timp de 27 de ani (între 1933 şi 1960)! Istoria **„operelor de săpun"** consemnează şi numele celor ce au „propulsat" noul gen. Soţii Frank şi Anne Hummert, (un alt mare succes al acestora este **Stella Dallas,** difuzat zi de zi la radio între 1938 şi 1955), dar prioritatea în timp, cea căreia îi aparţin **Visele colorate** şi care avea să ducă, într-o etapă ulterioară, meşteşugul la desăvîrşire este Irna Phillips, considerată, în felul ei, ca un „geniu" în materie, tot aşa după cum a consemnat şi numele companiei de detergenţi „Procter and Gamble", al cărei susţinut şi deloc dezinteresat... interes în difuzarea serialelor radio a dus la încetăţenirea denumirii atît de sugestiv ironice

„Politica struţului" nu mai poate fi continuată

Evoluţia de la serialele radio la cele televizate a fost, într-un fel, firească.



Filonul generos al literaturii a făcut din *Calvarul* un altfel de serial — (cu Irina Alferova)

odată cu dezvoltarea noii tehnici. Numai că dacă primele nu reprezentau o concurenţă pentru publicul ce frecventa sălile de cinema, **„operele de săpun"** transmise la televizor s-au transformat cu repeziciune într-un concurent de temut. Primul serial TV domestic, **A Woman to Remember (O femeie de neuitat)** datează din 1947 şi a supravieţuit doar cîteva luni fiind urmat în 1950 de **The First Hundred Years (Prima sută de ani),** avatarurile unor noi căsătoriţi care păşesc în... primul veac de căsnicie. Odată cu trecerea la o modalitate de transmisie la alta se produce şi o schimbare a gărzii în ce-i priveşte pe creatori, numele ce se impune acum fiind cel al lui Roy Winsor, care, între 1951 şi 1954, lansează nu mai puţin de trei **„soaps"**, între care **Search for Tomorrow (În căutarea zilei de mîine)** deţine recordul absolut de durată, cu mult peste trei decenii de existenţă (ceea ce era iniţial povestea unei tinere văduve care căuta să-şi refacă viaţa şi să asigure un viitor mai bun fetiţei sale, transformîndu-se treptat într-o extrem de complicată intrigă, cu numeroase niveluri, cu multiple ramificaţii colaterale şi alteraţii de ordin demografic — personajele îmbătrînesc, unele mor, altele se nasc —, loviturile de teatru nu lipsesc, aidoma formulelor rocambolești născocite cu un secol în urmă de Ponson du Terrail, numai că transpuse într-o altă cheie, mai apropiată de realităţile lumii de azi, în care locul misterelor şi aventurii, al conţilor şi duceselor este luat de întîmplări şi de oameni obişnuiţi).

Din vechea generaţie „radio" se menţine în prim plan Irna Phillips ba, mai mult, în 1956, introduce odată cu **As the World Turns (Cînd lumea se schimbă)** un şir de modificări esenţiale, care aveau să influenţeze decisiv genul. Obişnuita „recuzită" melodramatică s-a mai estompat, nelipsitele personaje amnezice nu se mai întîlnesc, nu se mai mizează pe soluţiile facile de tipul „deus ex machina", pe scurt gradul de credibilitate şi realism sporeşte în detrimentul unei artificiozităţi ce apărea ca supărătoare. Ameninţarea pentru marele ecran devenea tot mai evidentă şi ea nu mai putea fi ignorată. Cu atît mai mult cu cît alături de **„soap operas"** apărea şi un alt gen propriu televiziunii — însă tot via radio — aşa numitele **„sitcom series"**, întîmplările sau situaţiile comice prin care trec unul sau mai multe personaje, de obicei membrii aceleiaşi familii. Se cuvine, în treacăt, a reaminti distincţia pe care realizatorii TV din „patria serialelor" o fac între „serial" şi „serie" („series"): în timp ce serialele propriu-zise se caracterizează prin ceea ce se numeşte **„continuous story line"**, continuitatea povestirii, nucleele narative, oricît de numeroase, fiind legate între ele printr-un fir conducător, „seriile" sînt constituite din povestiri fără nici o legătură una cu alta, respectiv din unităţi narative complete, de sine stătătoare. La noi, distincţia nu există, noţiunea de serial fiind folosită şi într-un caz şi în altul; francezii preferă în locul serialu-

lui termenul propriu de foileton. Comedia de situații în formă „înseriată" sau serializată a căpătat drepturi de cetate odată cu **I Love Lucy (Mi-e dragă Lucy)**, care, inaugurată în octombrie 1951, a cunoscut un extraordinar succes, datorită în bună parte și interpretei sale, blonda actriță recent decedată în vîrsta de 80 de ani, Lucille Ball (cinefilii noștri mai vechi și-o reamintesc, probabil, pentru performanța ei electrizantă din **Dansați, fetelor, dansați**) și dînd naștere unei cohorte nesfîrșite de imitații **(Laverne and Shirley, Mork and Mindy, Mary Tyler Moore, Bosom Buddies** etc. etc.) În umbra acestora își continuă o existență destul de confortabilă serialele cu cow boys **(„horse operas")** și **serialele SF („space operas")**, credincioase vechii formule **„cliff hanger"** și care își aveau și ele publicul lor statornic. În același timp, televiziunea redescoperă, tot sub formă de „serii", formula vechilor cicluri cinematografice axate în jurul unui personaj sau cîtorva personaje-cheie de tipul **Tarzan, Sherlock Holmes, Charlie Chan, Mr. Moto, Nick și Nora Charles, Familia judecătorului Hardy** etc. Noii eroi ai acestor „serii", cu episoade independente unul de altul se numesc **The Fugitive** (sau cum a devenit cunoscut la noi, prin intermediul unei versiuni dublate în spaniolă, **El Fugitivo), Mannix, Columbo, The Invaders (Invadatorii), The Avengers (Răzbunătorii)**, acesta din urmă produs de televiziunea britanică — care în scurtă vreme întrunesc sufragiile publicului larg.

„De la Pola (Negri) la polaroid" sau „revoluția" formatelor

În fața unei concurențe tot mai redutabile, marile studiouri nu mai pot sta cu brațele încrucișate. Deja pasivitatea sau neputința de a se adapta noilor realități începuseră să facă victime: atotputernicul Louis B. Mayer a fost nevoit să se retragă în 1951 de la conducerea companiei **Metro Goldwyn Mayer,** studiourile mai mici, cele care erau profilate pe serialele de odinioară, au fost nevoite să-și închidă porțile, marile case de filme au început să tremure și ele, un vînt de panică a prins a bate peste Hollywood ca și peste alte meleaguri cinematografice. Soluțiile salvatoare nu aveau, însă, pînă la urmă, să întîrzie. De prin sertarele prăfuite sau din rafturile din spate ale seifurilor, unde fuseseră ținute vreme îndelungată, au fost scoase la lumină proiectele pe jumătate uitate sau chiar patentele unor procedee tehnice noi — ecranul panoramic, ecranul lat, filmul în trei dimensiuni, ca tot atîtea mijloace de a „ține în șah" micul ecran. În 1952 le era prezentat spectatorilor primul film turnat după procedeul **Cinerama (This is Cinerama),** care a fost primit cu entuziasm, stîrnind aceleași delicioase frisoane ca acelea provocate cu decenii și decenii în urmă de **Sosirea trenului în gara La Ciotat.** Cu acest prilej, istoricii filmului și-au reamintit, de altfel, că pelicula de 70 mm fusese folosită încă în 1897 pentru a filma celebrul meci de box Corbett — Fitzsimons și că doar întîmplarea făcuse ca preferințele să se opreasca asupra peliculei de 35 mm. Oricît de spectaculos, noul procedeu era costisitor (la început necesita trei camere de luat vederi și trei proiectoare), mult mai convenabil dovedindu-se **Cinemascopul,** reactualizarea unei invenții datînd încă din anii '20 a unui profesor francez (Henri Chrétien). **The Robe (Cămașa lui Hristos)** primul film realizat în cinemascop (1953) a avut același uriaș răsunet ca și primul film sonor, **Cîntărețul de jazz.** Alte procedee, mai mult sau mai puțin similare **Todd A-O, VistaVision, Panavision,** etc. s-au succedat. Oarecare vogă au avut și filmele în relief **(3-D),** dar ea nu a durat multă vreme datorită și ochelarilor incomozi ce trebuiau folosiți. Preocuparea excesivă față de latura tehnică nu a întîrziat să dea naștere și unor remarci sarcastice. Istoria celei de-a șaptea arte a consemnat, astfel, comentariul caustic, dar și puțin infatuat, al celebrei vedete a filmului mut, Pola Negri: *„Hollywoodul a plecat de la Pola și iată-l ajuns acum la polaroid"*, aluzie la „aparatul de fotografiat care face totul", pozele obținute fiind de o calitate îndoielnică. Noile procedee nu s-au dovedit însă o modă trecătoare, ci una durabilă și astfel o bună parte din producția cinematografică mondială se bazează pe folosirea lor. Pînă la urmă, televizorul a adus, prin ricoseu, un cîștig și nu din cele mai neînsemnate, filmului.

Odată cu „revoluția formatelor" au început să se multiplice și să ia o continuă extindere superproducțiile care se pretau de minune ecranului lat. Proliferează filmele cu subiecte biblico-istorice. Veteranul Cecil B. De Mille reeditează, în 1956, vechiul său succes, din epoca mută **Cele 10 porunci,** William Wyler reeditează, la rîndul său, (în 1959) o altă peliculă celebră a acestei epoci, **Ben Hur,** în timp ce Stanley Kubrick are meritul de a fi adăugat cu **Spartacus** (1960) o dimensiune nouă, socială, uneia din temele des întîlnite ale acestor ani. Treptat, aria se lărgește, noile procedee de filmare fiind aplicate și în cazul musicalurilor de mare montare, westernurilor, filmelor de război etc. etc., în aceeași idee de a-i aduce înapoi pe spectatori în sălile de cinema, ceea ce în bună parte s-a reușit, fără a diminua însă din puterea de atracție a televiziunii.

Tendința de generalizare a formatului lat (pînă și **Pe aripile vîntului** avea să sufere, în 1967, o operație de translare, extrem de costisitoare, de la ecranul „clasic" la cel supradimensionat) a fost însoțită de generalizarea filmului în culori, practic, odată cu introducerea televizoarelor color, renunțîndu-se, cu extrem de rare excepții, la pelicula alb-negru. Un cîștig sau o pierdere sub raport artistic pentru cinematografie? Aici părerile sînt împărțite, din punctul de vedere al box-office-ului, cel mai important pentru producători, culoarea ca armă de stopare a ofensivei televiziunii dovedindu-se, în orice caz, eficace. În bătălia ce părea la început pierdută, se conturează un echilibru al forțelor.

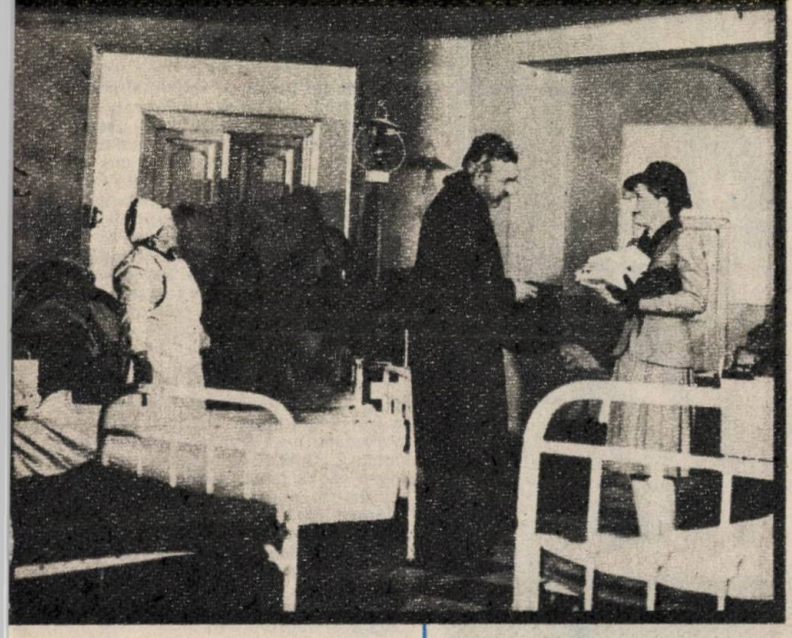
Mai mult raporturile de înfruntare, de ostilitate deschisă, tind să facă loc unor relații de colaborare. Pe măsură ce serialele gen **„soap", „horse",** sau **space"** devin mai sofisticate, studiou-

Giuliano Gemma într-un western italian, regizat de Duccio Tessari

rile proprii ale rețelelor de televiziune nu mai pot face față solicitărilor și atunci recurg la serviciile infinit mai bine dotate ale marilor case de filme care-și pun cu plăcere (și contracost!) platourile la dispoziția foștilor rivali. În ultima parte a anilor '60 în universul de „săpun" intervin mutații importante, încep să răzbată elementele vieții politice dinafară — curentul protestatar împotriva războiului din Vietnam, mișcarea feministă, relațiile interrasiale ș.a. Dacă în topul preferințelor urcă vijelios seriale ca **Love is a Many Splendored Thing (Ce frumoasă e iubirea)** sau **One Life to Live (Avem doar o viață)** care proiectează în prim plan numele unor noi realizatori de marcă, cum ar fi Agnes Nixon,

Filmul de arhivă preluat de televiziune reînvie gustul pentru marele cinema

În acest deceniu, serialul nostru *Lumini și umbre* (scenariul Titus Popovici, regia Andrei Blaier) a fost un campion al popularității (taică Gina Patrichi și Constantin Codrescu)



aceasta se datorează, în egală măsură, inventivității scenariștilor racordați la gusturile zilei, dar și mijloacelor tehnice superioare utilizate.

Filmele de arhivă, o neașteptată mină de aur

Publicul telespectator (indiferent de vîrstă) nu se mulțumește, însă, numai cu serialele, fie ele în versiune modernizată, apetitul său este în creștere și ce poate fi mai potrivit decît filmele vechi, de arhivă, pe care studiourile cinematografice le închiriază cu plăcere, iarăși contra cost! În general este vorba de producții de mîna a doua, care nu mai au nici o șansă să ruleze în sălile de cinema, însă Rubiconul este trecut în 1966, cînd, pentru o sumă fabuloasă, se cedează unei rețele americane de televiziune dreptul de a prezenta un film celebru, de o incontestabilă valoare artistică, **Podul de pe riul Kwai** (turnat în 1951). În propriile arhive cinematografia descoperă, astfel, o adevărată mină de aur. Și un magnet pentru a atrage noi spectatori: reprogramat la cererea publicului la o distanță de numai cîteva zile, **Podul...** este urmărit de nu mai puțin de 70 milioane spectatori, care renunță, fără regrete, la programele de pe alte canale, inclusiv mult căutatele seriale. Moloh nesățios, televiziunea s-a dovedit în stare să devoreze cantități incomensurabile de peliculă filmată. Cunoscutul ghid **TV Movies (Filme prezentate la televiziune)**, editat de Leonard Maltin, cuprinde, în ediția 1979—1980, 12 000 de titluri, fiind lăsate pe dinafară din lipsă de spațiu alte 8 000. Introducerea într-un număr de țări a televiziunii prin cablu a sporit și mai mult aceste posibilități de cîștig, unele din stațiile TV astfel create, cum ar fi **Home Box Office** (HBO), sau **Showtime** transmițînd practic numai filme, mai vechi sau mai noi. În sfîrșit, rețelele de televiziune realizează anual și un număr de filme proprii (așa numitele **made-for-TV-movies**), recurgînd, de cele mai multe ori, tot la platourile de filmare ale studiourilor și contribuind și pe această cale la rotunjirea apreciabilă a veniturilor acestora.

De la „explozia video" la explozia violenței

Apariția videocasetofonului, ca derivat al televiziunii, în prima jumătate a anilor '70, avea la început să tulbure serios această situație de echilibru, această conviețuire pașnică, dar nouă șoc a fost absorbit mult mai ușor decît primul. Menirea inițială și scopul declarat al videocasetofonului era de a-i ajuta pe telespectatori să scape de tirania emisiunilor la oră fixă și nerepetabile ale „cutiei magice", putîndu-le înregistra și urmări ori de cîte ori le poftește inima. Preferințele telespectatorilor s-au îndreptat, însă, în primul rînd spre emisiunile consacrate celei de-a șaptea arte, ceea ce a stîrnit imediat protestele și rezistența studiourilor de film, care au considerat înregistrarea produselor lor de către posesorii de videocasetofoane o încălcare flagrantă a „copy right"-ului, adică a drepturilor de exclusivitate. În America, țara unde videocasetofonul a făcut prima mare „breșă", disputa, la început aprigă, a ajuns chiar în fața tribunalului, care în 1979, a emis o decizie „istorică", ulterior însușită, într-o formă sau alta, și în alte țări, pe măsură ce dispozitivele video cucereau noi spații geografice. Și anume, orice posesor al unui videocasetofon are dreptul legal de a imprima orice program dorește, inclusiv filme, cu condiția de a nu comercializa înregistrarea respectivă. Paradoxal, decizia s-a dovedit, pînă la urmă, avantajoasă chiar pentru cei ce au intentat acțiunea. Pentru că, pornind de la calitatea nemulțumitoare a înregistrărilor făcute la domiciliu de posesorii instalațiilor video, de la dorința lor de a urmări înregistrări cît mai bune, studiourile cinematografice au decis să treacă fie la crearea de departamente ori laboratoare video speciale, fie la încheierea unor acțiuni de cooperare cu firme electronice pentru imprimarea (în condiții net superioare) și difuzarea de casete cu filme proprii. La ora actuală din totalul veniturilor pe care le realizează cinematografia americană, de pildă, partea care revine sectorului video reprezintă 25 la sută. Cu alte cuvinte, la un loc, televiziunea și ceea ce se numește „videocrația" au devenit pentru această cinematografie, ca și pentru altele, un indispensabil canal colector al fondurilor de care are nevoie pentru a se menține la suprafață.

Există, însă, și un revers serios al medaliei. Dacă televiziunea și vlăstarul ei care acum merge pe propriile picioare, videocasetofonul, au adus rudei lor mai în vîrstă, cinematograful, un șir de avantaje nescontate și nebănuite, nici pe de parte, la început, dacă ele pot reprezenta și repre-

zintă, cînd sînt bine folosite, un instrument ideal de educație cinematografică, în schimb, au creat și imense neajunsuri prin difuzarea largă de filme sub orice critică. Protestele îndreptățite ale educatorilor, sociologilor, ale altor oameni de bine au rămas, în mare parte, fără ecou. Chiar și măsura (preconizată în S.U.A.) de a atașa videocasetelor de acest gen o inscripție similară cu cea de pe pachetele de țigări, în sensul că vizionarea lor poate dăuna sănătății morale a tinerilor spectatori a întîlnit rezistențe în numele „libertății de expresie"...

Colaborarea cu televiziunea este pentru un regizor de film ceea ce pentru un pictor este trecerea de la frescă la acuarelă

Formula „detergent" — în criză, „miniseria" — în ascensiune

Paralel cu „explozia video", cu părțile ei bune și mai puțin bune,

Titlu înfricoșător: *Turnul întunecat* **(regia Arthur Penn) scapă de seria B datorită lui Gene Hackman**

„spuma" provocată de „operele de săpun" continuă să se extindă. La început o exclusivitate „made în USA", serialul de factură **„soap"** a cucerit, treptat, noi teritorii geografice și lingvistice. El a fost adoptat cu entuziasm în Brazilia, unde, potrivit gusturilor locale, i s-au adăugat cîteva note proprii — încărcătura emoțional-lacrimogenă mult mai puternică, abundența senzațiilor tari și a neprevăzutului etc. (vezi **Bulevardul Paulista**) —, produsul astfel realizat, care a primit numele de **„telenovela"**, extinzîndu-se cu rapiditate în întreg spațiul latino-american. Scriitorul peruan Mario Vargas Llosa a creionat cu ironică bonomie un foarte reușit portret al unui autor de asemenea **„telenovelas"** în best seller-ul său **„Mătușa Julia și condeierul"**. Spre deosebire de modelul primar, varianta latino-americană nu aspiră la recorduri de longevitate (nici nu dispune de mijloacele financiare solicitate de serialele „matusalemice" și, probabil, telespectatorii se plictisesc mai repede), ci se încadrează într-un număr rezonabil de episoade, ceea ce face și urmărirea lor mai ușoară, și facilitează împroșpătarea mai accelerată a programelor. Formula originală, cu durată excesivă, a fost, în schimb, preluată în unele țări europene, în Anglia, în primul rînd, unde serialul **Coronation Street** a împlinit vîrsta respectabilă de 30 de ani (fiind, în prezent, concurat de mai recentele **EastEnders** și **Brookside**) apoi, în Franța **(Châteauvallon)**, Italia, R.F.G., dar genul **„soap"**, în vechile sale canoane, e departe de a avea „priza" de care se bucură în Lumea Nouă. Mult mai gustată și net superioară, pe planul realizării artistice, este formula „continentală" a tele-ecranizărilor după opere literare cunoscute, **Forsyte Saga** și **Familia Pallisser** (Marea Britanie), sau **Calvarul** (U.R.S.S.).

Pe meleagurile ei de baștină — adică peste ocean — formula „detergent", atinge, probabil, punctul ei maxim spre sfîrșitul anilor '70, începutul anilor '80. Este perioada în care face furori **Dallas,** serialul al cărui creator, David Jacobs, a introdus cîteva inovații esențiale. Principala „noutate" o constituie înlocuirea personajelor pozitive, văduve brave, doctori inimoși, fermieri înțelepți, tineri entuziaști etc. cu un spirit malefic, întruchipare a „răului absolut", J.R., *„omul care — cum sună reclama ingenioasă — îți face o plăcere nespusă să-l urăști"*. La fel cum îți face plăcere s-o urăști și pe corespondenta sa pe plan feminin, femeia de afaceri tot atît de lipsită de scrupule Alexis Carrington, din celălalt serial de mare succes al acestei perioade, **Dynasty.** În al doilea rînd, survine o modificare importantă și din punct de vedere al structurii povestirii, **Dallas** și **Dynasty** sînt prezentate de creatorii lor ca **„semiseriale"**: pentru ca telespectatorii care, din anumite motive, pierd un episod sau altul să nu se simtă frustrați, și eventual chiar să renunțe a mai urmări programul respectiv, se tinde acum ca fiecare episod, să fie de sine stătător, deși o continuitate, în linii mari, există. Cu alte cuvinte, se produce o contopire treptată între „serial" și „serie", între cele două genuri granițele șterg îndu-se treptat. Astăzi **Dallas** continuă, în virtutea inerției, să-și depene firul întîmplărilor (care se cam repetă nepermis de mult), dar „indicele de audiență" a scăzut îngrijorător de mult (pentru producători). La **Dynasty** chiar s-a renunțat. **„Opera de săpun"** se află într-o vădită criză. A scăzut și tirajul revistei de specialitate **„Soap Opera Digest"**, care publică, număr de număr, rezumatul episoadelor succesive ale principalelor seriale și care încearcă, în zadar, să retrezească interesul față de aceste seriale prin obișnuitele cancanuri despre viața particulară a interpreților.

În contrast cu regresul pe care îl înregistrează formula **„soap"**, au devenit la modă și sînt mult mai apreciate așa-numitele **„miniseries"**. „Miniseria" este, de regulă, un film TV cu durata de trei-patru sau cel mult șase-șapte ore, împărțit în mai multe părți, exclusiv din motive de lungime, de obicei (dar nu totdeauna), tele-ecranizarea unui roman. **Rădăcini (Roots)). Roțile (Wheels)** sau **Prețul succesului (A Woman of Substance)** sînt exemple de asemenea „miniserii" care s-au bucurat, în special primul, de un cert succes cu cîțiva ani în urmă și care sînt cunoscute și telespectatorilor noștri. Dintre „miniseriile" care au suscitat un interes mai accentuat ar mai putea fi amintite **Thorn Birds (Păsările spinului), Shogun, Winds of War (Furtunile războiului)** și **Fortunes of War (Sorții războiului), acesta din urmă după cunoscuta „Trilogie balcanică" a scriitoarei brita-**

nice, Olivia Manning, care evocă întîmplări legate de tragedia celui de-al doilea război mondial şi teroarea nazistă.

Între frescă şi acuarelă

Interferenţele între cei doi vectori ai mass-mediei moderne, influenţele reciproce în bine şi mai puţin bine nu se reduc, firește, numai la asemenea aspecte. Televiziunea, prin posibilitatea fragmentării la intervale scurte de timp — de obicei o zi —, constituie, de pildă, mijlocul ideal de prezentare în versiune integrală, mai bine zis de recreare a operelor cinematografice. Aşa a fost cazul cu **Naşul** lui Coppola: cele două părţi ale sale, în fapt două filme separate, avîndu-i ca protagonişti pe Marlon Brando (Corleone tatăl) şi respectiv Al Pacino (Corleone fiul), au fost amalgamate într-un singur film, la care s-au adăugat şi secvenţele „căzute" la montaj, rezultînd o operă cu totul nouă, a cărei durată o făcea improprie prezentării pe marele ecran. Aşa a fost cazul şi cu **A fost odată în America (Once Upon a Time in America)** al lui Sergio Leone, (recent decedat) versiunea pentru micul ecran întrecînd considerabil pe cea pentru ecranul cinematografelor.

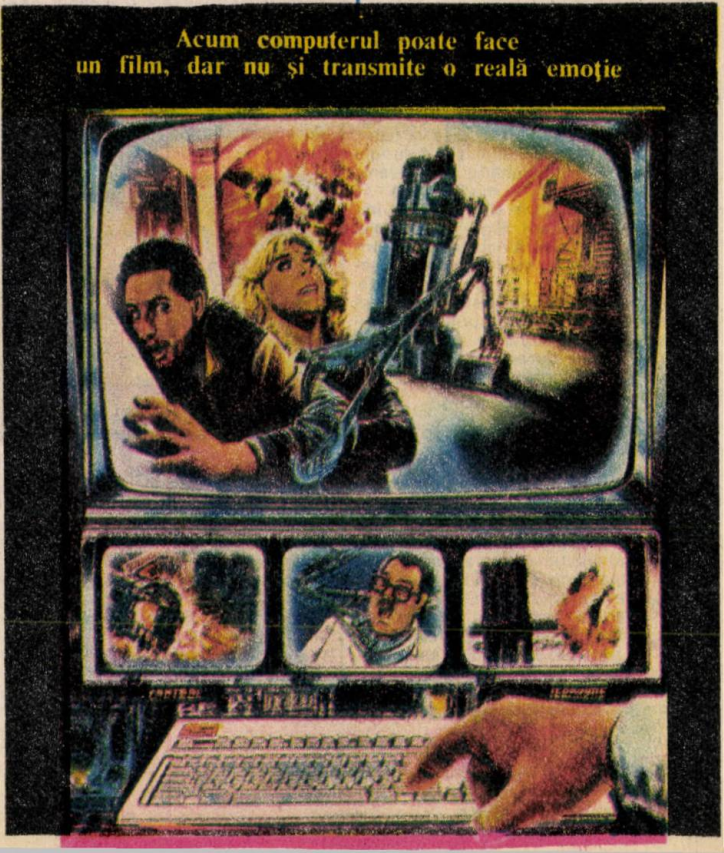
„Colorizarea", această sulemenire cu forţa a filmelor clasice în alb-negru, este un alt exemplu de influenţare reciprocă, din păcate în rău. Obişnuit, dacă nu chiar „condiţionat" de policromia imaginilor oferite de televiziunea în culori, telespectatorii au început să ceară sau cel puţin aşa pretind cei ce au inventat procedeul, ca tot ceea ce li se prezintă, inclusiv pelicule cinematografice vechi, să fie supuse unei operaţii de împestriţare sau bălţare electronică. Hibrizii rezultaţi din acest „travesti" contra naturii (şi-ar putea imaginea cineva **Moromeţii** lui Stere Gulea în versiune colorizată?) au stîrnit reacţii de protest din partea cinefililor (adevăraţi). S-a vorbit, la un moment dat, intens şi se mai vorbeşte încă de posibilitatea înlocuirii procedeelor clasice de turnare a filmelor cu cele electronice, de înlocuire a peliculei cinematografice cu bandă magnetică, dar experienţele de pînă acum s-au dovedit neconcludente. Un film destinat marelui ecran, dar realizat cu procedeele specifice micului ecran, apare, cel puţin deocamdată, ca o incongruenţă tot atît de flagrantă ca şi colorizarea. Ceea ce nu împiedică pe unii reputaţi cineaşti să lucreze pentru televiziune sau pe unii realizatori TV să-şi încerce puterile în cinematografie. Împărtăşindu-şi experienţa în acest sens, Alberto Lattuada, unul din veteranii cinematografiei italiene (**Mantaua** sa rămîne, pînă astăzi, o capodoperă greu de egalat) declara cu o uşoară amărăciune: *„Colaborarea cu micul ecran înseamnă pentru un regizor ceea ce pentru un pictor este trecerea de la frescă la acuarelă. Dar este o colaborare indispensabilă, deoarece banii pentru un film destinat sălilor de cinema se obţin greu"*.

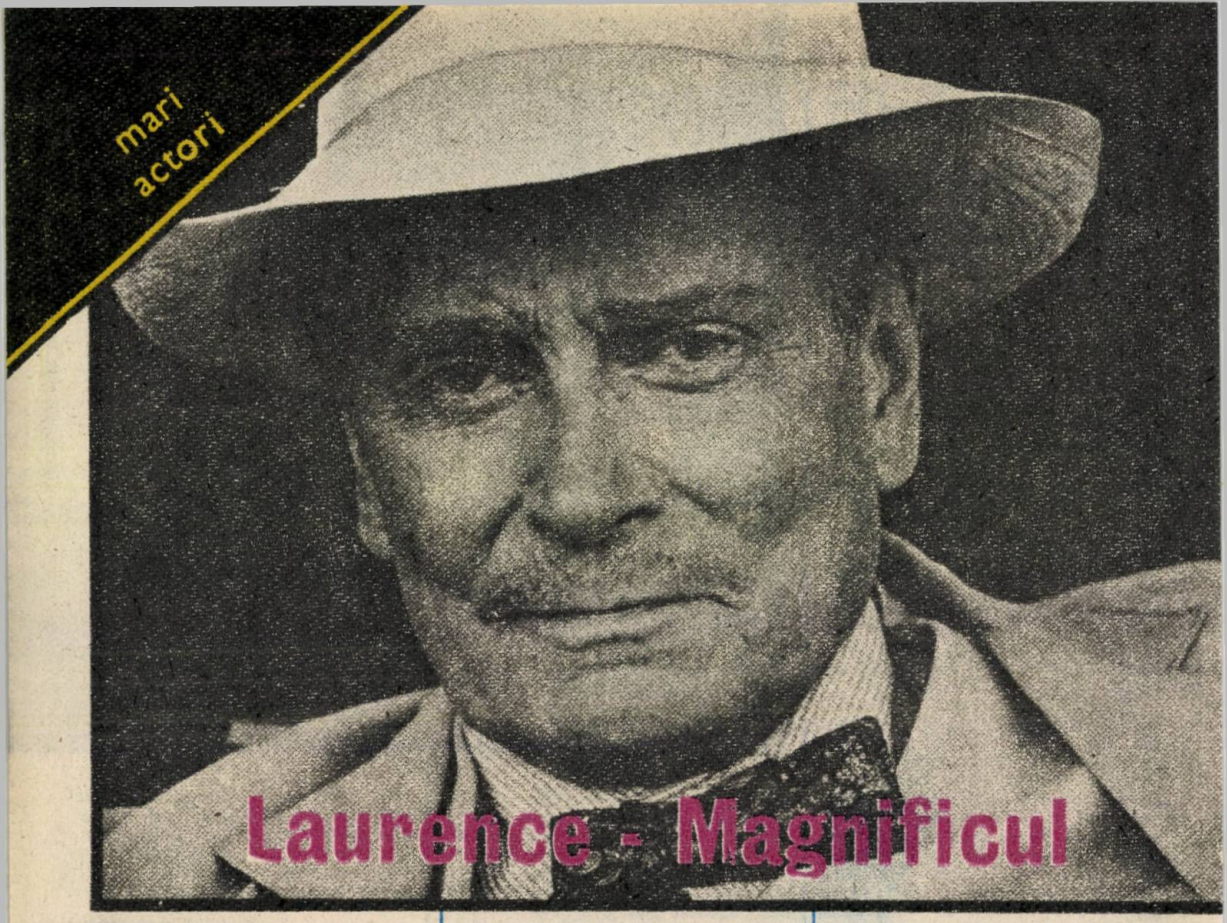
Uneori cineaştii se revoltă împotriva tiraniei televiziunii. În **Happy Aniversary** (1959), David Niven izbea furibund cu piciorul în ecranul televizorului, prefăcîndu-l în ţăndări, iar în mai recentul (1976) **Network (Reţeaua)**, Sidney Lumet înfăţişa o imagine deloc flatantă a mecanismelor televiziunii în societatea americană, a influenţei sale corupătoare, a capacităţii ei insidioase de a manipula conştiinţele. Şi mai recent într-o alegorie „horror", David Cronenberg îşi imagina scena apocaliptică a unor privitori „aspiraţi", pur şi simplu, ca într-o pîlnie uriaşă, de ecranul televizoarelor... Dar toate acestea au fost şi sînt mai mult răbufniri ocazionale, certuri fără urmări, în familie. Între adversarii de odinioară s-a creat o relaţie de simbioză, la care, cu cîteva decenii în urmă, cu greu s-ar fi gîndit cineva.

Romulus CAPLESCU

Cu *Misterul din Oberwald* (cu Monica Vitti) Antonioni n-a urmărit decît perspectivele deschise de o cameră tv foarte uşoară

Acum computerul poate face un film, dar nu şi transmite o reală emoţie





Laurence - Magnificul

E greu...

E greu să ții pasul cu isprăvile „doamnei cu coasa" cum au reprezentat-o spaimele omului din evul de mijloc. E greu să-i înregistrezi recordurile. Sub lovitura dispariției lui Olivier, luînd condeiul ca să îndrăznesc o privire asupra unui pisc artistic, cade vestea că un altul s-a cufundat în neant — nonagenarul Joris Ivens. Acele „personalități modelatoare" la care mă refeream în altă parte, se împuținează alarmant. Sigur, apar altele. Dar piscurile sînt singulare, stau undeva, în înălțimi, cu fizionomia și semeția lor ce nu pot fi confundate, despărțite parcă de restul lumii așa cum sînt înfățișate piscurile pe stampele japoneze, separate de rest de o pătură groasă de nori și abur ce coboară undeva spre poale, tocmai spre a sugera ideea de pisc.

Cum clădește natura un asemenea pisc artistic? Procesul este lung și greu, plin de primejdii, atît de anevoios, încît parcurgîndu-l pînă și bucuria devine suferință, pînă și împlinirea este însoțită de spaime și angoase. Iar înălțimea la care se ajunge este dublată de amețeala cutezanței. Ca să devină Laurence Olivier i-a trebuit tînărului șovăielnic, chipeș dar încă nemarcat de **acea expresie** care să-i fie proprie, i-a trebuit să treacă nu prin personaje (caci aici, îmi pare, ar fi una din tainele lui: Olivier privea biografiile existențiale ca pe niște sinteze, ca pe niște filtrări îndelungi ale trăirilor dramatice.) A început prin a cunoaște gustul insuccesului, ai aparițiilor banale pe scîndura scenei. Nimic la început nu anunța măreția, distincția care aveau să vină. A fost chiar refuzat ca partener de oficiere artistică de către o foarte mare... vedetă (dar și artistă): Greta Garbo, căreia un singur realizator i-a spus, într-un tîrziu, că nu are talent și în clipa următoare Garbo, și ăsta a fost talentul ei, s-a autoexclus, s-a retras din glorie, alegînd lungul drum al întoarcerii în anonimat. Nu i-a parcurs însă, pentru că a devenit un personaj captivant prin misterul în care s-a învăluit. A înțeles probabil că a avut cel mai pieritor dintre talente, acela de a fi frumoasă.

> „Dacă ai în distribuție actori buni nu ai nevoie de trucuri de montare"

Olivier a știut să-și urmeze drumul, a știut să-și aleagă calea, Golgota împlinirii lui artistice. De ajuns să numești cîteva din piscurile pe care a trebuit să le urce, pînă a deveni el însuși pisc: Hamlet, Richard al III-lea, Henric al V-lea, Lear, Astrov, Bérenger, Archie Rice (personajul din „Comperul" lui Osborne, pe scenă, care în film și în traducerea noastră a devenit **Comediantul** sau chiar **Cabotinul**, noțiunea trebuind să fie luată nu în sens peiorativ ci ca expresia tragică a eșecului repetat, dizolvant, devenit metaforă.) Olivier a fost modelat ca mai tîrziu să modeleze. A fost deci modelat de Shakespeare, Cehov, Ibsen, Strindberg, Samuel Beckett, Orson Welles. Extraordinara experiență au trăit amîndoi, Olivier și Welles, în timp ce lucrau la „Rinocerii", Welles ca regizor, Olivier ca Berenger. Scria în 1960 remarcabilul cronicar dramatic de la „Observer", Keneth Tynan: „Olivier este aici în toată splendoarea individualității lui artistice, cu aerul și farmecul lui de neegalat, dînd ocol scenei cu grație, privind pierdut și fără țintă, umil și neînsemnat. Misiunea ce-i dăduse regizorul era dintre cele mai grele: să sugereze cu aceste mijloace o enormă umanitate. Olivier se controlează admirabil. Îți pare rău că timpul fuge atît de repede. Întreaga punere în scenă este condusă direct, ferm, fără șovăire de Orson Welles. Te-ai fi așteptat tocmai la această piesă să se recurgă la tot felul de trucuri de montare. Am asistat în schimb la un spectacol în care unui grup de actori i se impusese un stil unitar de interpre-

tare și i se impusese acest stil cu enormă trudă. Rezultatul este un spectacol exemplar".

Un bun, un intim prieten al lui, alt mare actor John Gielgud spunea că nu-și dă seama dacă Olivier a fost într-adevăr cel mai mare, dar e convins că a vrut să fie cel mai mare. Nu știu cîtă admirație se află sub această afirmație dar e limpede că Olivier a înțeles nu atît că el trebuia să fie mare, cel mai mare, ci că trebuia să parcurgă un lung itinerar de inițiere artistică. Este mai mult decît o dorință sau o voință, este un program pe care vocația, talentul îl simt, și-l prescriu singure. Cea mai semnificativă metamorfoză artistică avea s-o cunoască Olivier, tocmai re-gîndindu-l pe Shakespeare, încercînd aproape imposibilul: să lupte împotriva unei tradiții care de fapt denumea astfel, în mod ocolit, tocmai manierismul. Aici avea să iasă la suprafață dimensiunea Olivier. Nu mi s-ar părea deloc forțat un anume paralelism între lecția de teatru pe care o dă Shakespeare în „Hamlet" și lecția de Shakespeare pe care a dat-o Olivier contemporanilor noștri. Să ne aducem aminte acel moment de nimeni altul egalat, moment de teatru în teatru sau poate mai exact spus, de dizolvare a artei în artă: lecția de interpretare pe care o ținea bardul de la Stratford, prin intermediul prințului său, Hamlet, trupei ambulante poftită la palat ca să facă legătura povestirii din teatru cu povestea de viață, cu întîmplarea de la Elsinore. Ce le cerea Shakespeare actorilor lui? Să învețe să gîndească și să simtă ceea ce joacă, ceea ce spun. Să nu facă gesturi convenționale, lipsite de sens, să nu spună... vorbe, vorbe, vorbe... ci să caute a pătrunde spre esențe, să ajungă la idei. Să nu se oprească la suprafață, la aparențe, să dea sentimentelor aripi și ideilor forță și înțeles. Nimeni n-a mai reușit să ducă ideea de reprezentare scenică la expresia ei filosofică, așa cum a făcut-o Shakespeare, și așa cum a facut Olivier în „Hamlet", pentru că nici el însuși nu s-a mai egalat în alte piese.

Olivier a avut revelația drumului înspre Shakespeare, spre Shakespeare-ul cel adevărat, peren, cînd și-a propus, poate paradoxal, nu să-l transpună pe scenă ci pe peliculă și cum trebuia să rupă tradiția unor tehnici de filmare, încetățenite mai ales în filmarea monoloagelor: de obicei provocîndu-se o abundentă schimbare de unghiuri, alternări de planuri generale, cu prim planuri, etc. Olivier explica: „Să filmezi Shakespeare cere o seamă de noi modalități și tehnici sau cel puțin abandonarea unora învechite. Nu e nevoie de nici un fel de trucaje, nu e nevoie să filmezi nici prin gaura cheii și nici să te vînturi cu camera de luat vederi dintr-un colț în altul. Hollywoodul a inventat toate tehnicile astea ca să mascheze jocul prost al actorilor sau slăbiciunea scenariului. Dacă ai însă actori buni — iar eu eram convins de calitatea distribuției, — și dacă te ții de textul lui Shakespeare, n-ai nevoie de trucuri ca să păstrezi trează atenția spectatorului. Într-o seamă de scene, camera de luat vederi abia trebuie să se urnească din loc. Un alt aspect în preocuparea de a-l transpune pe Shakespeare este acesta: e nevoie să renunți la obișnuita tehnică de a te apropia mereu, mereu de interpret, pe măsura ce momentul dramatic înaintează spre apogeul său. Îmi aduc aminte de Norma Shearer cînd juca scena morții în **Romeo și Julieta,** și cînd ducea la gură cupa cu otravă, în timp ce camera se apropia pînă ce Julieta dădea pe gît conținutul și nu vedeai decît chipul, cupa și mîna. Ce eroare! La Shakespeare nu este nevoie să creezi apogeul cu aparatul de filmat. Versul o face singur. Cînd textul impunea o interpretare intensă, profundă, camera de filmat o silea pe Norma Shearer să joace din ce în ce mai superficial. O asemenea apropiere, prim planul, favoriza grotescul. În **Henric al V-lea** am căutat să fac contrariul. Camera pornea din apropiere și pe măsură ce creștea tensiunea, se retrăgea lăsînd astfel interpretul la largul său".

Interpretul lui Shakespeare, Olivier, nu s-a mărginit însă la reformularea condițiilor de filmare a operei acestuia. El a obligat la o rigoare, la o exegeză, chiar la un cult al verbului shakespearian. A impus gîndirea replicii, îngrijirea frazării, a rostirii, aducîndu-i astfel pe Shakespeare în contemporaneitate, redîndu-i vitalitatea, poate chiar nemurirea. Olivier a izbutit să afle o expresie shakespeariană care în teatru să nu fie teatrală iar în film să nu fie tradițional cinematografică. Pe scenă sau pe film, Shakespeare-ul lui Olivier este un contemporan, un mare contemporan trecîndu-se pe planul doi atît condiția scenei cît și cea a platoului și făcînd din marile idei și marile sentimente **un loc dramatic ideal.** Fiecare generație, fiecare timp îi citește pe marii gînditori cu ochii prezentului. Nimic mai dăunător și pentru autor, și pentru interpret, decît modernitatea în formă și

Cuplul romantic: Laurence Olivier — Merle Oberon în *La răscruce de vînturi*

„A fi sau a nu fi" (Olivier în *Hamlet*)

Virtuozitate actoricească în *Comediantul*

caracterul vetust al abordării fondului. Nedorita simbioză dintre vechi și nou este atît de des întîlnită și atît de rar divulgată nu numai în ce-l privește pe Shakespeare, dar pe mai toți marii scriitori ai lumii. Cehov este oare mai ferit de aceasta? Sau Caragiale? Sau Dostoievski?

Laurence Olivier n-a fost numai un om al scenei sau al platoului de filmare, a fost un om al conștiinței, al responsabilității, un om de cultură, un caracter. Cine s-ar putea încumeta să-și apere caracterul în devoratoarea luptă pentru glorie? El a avut tăria să reziste succesului și insuccesului. În timpul războiului, juca pe Broadway într-o montare care „nu a trecut rampa" cum se spune în teatru. Critica fusese acerbă, nemiloasă. Cineva a vrut să-l ocrotească spunîndu-i că văzuse dimineața coadă în fața teatrului. „Da, i-a răspuns Olivier — dar nu ca să cumpere, ci ca să dea înapoi biletele". Îl frămînta gîndul că era departe, în acele clipe, de Anglia. Lua lecții intense de pilotaj pentru ca atunci cînd se va ivi posibilitatea să se întoarcă acasă și să lupte. Posibilitatea s-a ivit, și Olivier ca pilot în RAF a luat parte la bătălia, astăzi istorică, a Londrei. A mai dat o bătălie, astăzi tot istorică, a înființării primului Teatru Național englez. A cîștigat-o, a fost cel dintîi director, a creat un repertoriu (o școală de teatru, considera el a fi repertoriul) apoi s-a retras lăsînd locul celor mai tineri. A fost cap de familie, foarte preocupat de copiii lui cărora le cerea un singur lucru: să nu uite nici o clipă să fie oameni. În rest să facă ce vor dori ei în viață.

S-a retras, undeva, lîngă Londra. Este totuși un fel de a spune că s-a retras pentru că Olivier și-a aflat în senectute un fel de spiritualitate patriarhală. Cîndva jucase „Lear", iar cînd i s-a făcut o propunere de către televiziunea BBC, a reluat acest testament spiritual shakespearian după care nu a mai apărut nici pe ecran, nici pe scenă. În răstimpuri, recita la radio sau televiziune sonetele bardului sau, așa cum a făcut-o nu demult, a acceptat să stea de vorbă, la o ceașcă de ceai cu trimișii televiziunii în timp ce camera imprima totul. Nu-mi aduc aminte dacă ceașca de ceai exista cu adevărat pe masă, dar spiritul ei sigur era. Discuția părea tot un lung monolog shakespearian dar fără nici o mizanscenă, dacă nu cumva Olivier ajunsese la suprema subtilitate ca mizanscena de aici să nu poată fi nici măcar sesizată. Apoi, un schimb de replici sclipitoare, căruia îi urma o pauză, un respiro, un lung respiro în care privirea fugea spre grădină, urmărind poate o amintire, o imagine a unei persoane sau a unei întîmplări. Revenea parcă dintr-o visare cu ochi deschiși. Cine ar putea ști astăzi ce vedea oare Olivier în acele clipe în care, renunțînd la zeul verb, îmbrăca mantia tăcerii?

M. AL.

(Urmare din pag. 103)

Mari, medii sau mici, cinematografiile lumii par să-și găsească un numitor comun al problemelor și preocupărilor lor de predilecție în ameliorarea calității. Să fie oare o problemă cu totul nouă aceasta? Nu a stat încă de la început în fața filmului pornit să cucerească prin noutate, inedit, curiozitatea și interesul spectatorului acestui secol? Există, desigur, un element nou în acest plan: creșterea vertiginoasă a consumului de imagine datorată instalării televiziunii ca însoțitor permanent și intim al insului. Această prezență covîrșitoare impune creșterea producției de imagine, cere filme, filme, filme și acestei masive solicitări calitatea artistică nu-i poate face față decît cu multă dificultate. De aici și acest punct al **luptei pentru calitate** care devine un fel de simbol al zilei pentru cineasti.

Să spunem oare — acum cînd se apropie de venerabila vîrstă de un secol, — că filmul e în criză pe mapamond? Un singur aspect aș revela: din producția de cîteva mii de filme anual (circa cinci mii) doar șaizeci-șaptezeci de titluri își împart onorurile pe la marile întîlniri și festivaluri internaționale. Dar restul își împarte publicul de pe toate meridianele. Cîteva zeci din cîteva mii de pelicule, indică, aș spune, o realitate a calității în cinematografie. Ceea ce nu înseamnă că restul filmelor nu are consumatori. Poate chiar dimpotrivă. Un ait aspect îmi pare mai relevant și el se exprimă printr-un paradox: filme surprinzătoare ca emoție, inteligență și talent, întîlnești adesea într-o producție aproape artizanală. De pildă un film tunisian despre un învățător venit într-un sat de la marginea Saharei **(Balizorii deșertului)**, film atît de bine primit la Mostra venețiană. Sau un film dintr-un foarte tînăr stat african, un film în care autenticitatea și sinceritatea realizatorului exclud orice tentație de a mai cerceta „nivelul tehnicii folosite". Un mare talent reușește să se exprime și cu o tehnică precară. Nu și o mediocritate pe care tehnica o ajută, vai, să pară un talent.

Mari talente apar și se afirmă și în țări și cinematografii mai mici și chiar debutante: Noua Zeelandă, după Australia, cinematografiile africane ca și țări din Orientul Mijlociu și, bineînțeles, țări cu cinematografii mici și medii din Europa, care, de multe ori, alimentează acea zonă **a calității.** Și poate că n-ar fi lipsit de interes să amintesc disperata încercare, făcută chiar anul acesta de o seamă de cineaști, de a afla, „adevăratul drum al artei a șaptea", propunîndu-și să facă, astăzi, filme mute. Fără speranță, cred, vorba, sunetul, decibelii însoțind orice imagine, pînă acolo încît devin o adevărată natură.

Aceste prezențe — admirabile și admirate — nu cresc însă și nu dansează decît o vară și ele, în timp ce pretutindeni și tot timpul se instalează **marea producție de filme mici.** Pentru genii și filme de excepție se creează întotdeauna un spațiu de excepție. Dar nu asta este toată viața cinematografului în lume. Talentul unora a devenit un fel de stimulent pentru vitalitatea celorlalți. Filmul de excepție devine hrana celor puțini, pretențioși și ezoterici. Marile rețele de săli se „răzbună" flancînd momentele de elevație cu torente de dezlănțuire tehnico-imagistică. Cei pretențioși mănîncă rar, ceilalți tot timpul.

Nu poți, evident, închide planeta cinematografului într-un articol, într-o privire. Poți, cel mult, surprinde fațete, aspecte, asemenea impulsurilor cromatice din pictura pointillistă care, privită de aproape, își ascunde desenul, iar mai de departe conturează doar o sugestie, o impresie vibratilă, fragilă, de fapt ca și aceea a relației dintre cinema și realitate.

Ulise s-a oprit la Veneția

Italienii nu-i spun întîlnirii cinematografice internaționale de la Veneția, festival. Îi spun „Mostra" și asta cere o lămurire: în Evul Mediu, o „mostra" era un fel de carnaval pe care îl susțineau artiștii de circ și de teatru ambulant ca să-și anunțe reprezentațiile prin orașe și sate, să-și scoată la vedere, prin piețe și pe uliță, fiarele și pe îmblînzitorii lor (adică dresorii de mai tîrziu, căci profesiunea s-a mai intelectualizat. Să nu se supere nimeni, dar asta era situația!). Cu sute de ani mai tîrziu, în 1968, animatorul întîlnirii venețiene era Luigi Chiarini. Un an furtunos și socialmente și meteorologic acest 1968: ploua cu contestații, și ploua, ploua... ploua fără milă peste laguna învăluită în abur ceea ce sporea misterul Palatului filmului de la Lido. Îl vedeai doar în crimpeie cînd veneai spre el și aveai senzația pe care — după alți ani — ți-o dădea, într-un film al lui Fellini, o navă care-și făcea apariția parcă în piese detașate care se compuneau într-un întreg pe măsură ce te apropiai. Filmele erau contestate, Mostra era contestată, realizatorii erau contestați, atmosfera întîlnirii era contestată, contestația era contestată și, nu în ultimul rînd, Luigi Chiarini — om de altfel de o remarcabilă competență și autoritate în materie de cinema și de Mostra. Ori de cîte ori avea intenția să vorbească spectatorilor, se activau subit niște grupuri strategic plasate în sală și îi adresau conducătorului Mostrei, în mai multe limbi și pe mai multe voci, cuvinte grele, grele de tot, netransmisibile și intraductibile. „Pax tibi Marce..." de pe emblema Veneției ce veghea solemn intrarea principală a sălii, părea luat în răspăr.

„Ultimul doge al Mostrei", cum i se mai spunea lui Chiarini, a luat atunci o hotărîre dramatică: a întocmit rapid un dosar al gestiunii sale și și-a prezentat demisia în plină desfășurare a festivalului. A avut imprudența sau umorul (care echivalează de multe ori cu imprudența) să-i intituleze, ca o aluzie la marele premiu al Mostrei: „Leul și alte animale" și „dogele" s-a retras în cor de fluierături făcînd loc la ceea ce s-a numit și încă se mai numește „războiul directorilor". A început lupta pentru dominarea întîlnirii cinematografice din lagună, de către cercuri influente, de către grupuri de interese. Directorului Mostrei i se cere nu să fie o autoritate în materie de film ci expresia sau exponentul unei autorități din viața socială. S-au schimbat destui directori, de la Chiarini și pînă astăzi, nu și Mostra însă care — oglindă fidelă a întregii vieți peninsulare (amintindu-mi și de Caragiale) s-a mai schimbat pe-ici pe colo dar nu s-a modificat cine știe ce.

Să ne întoarcem însă puțin la începuturi pentru că și atunci s-au petrecut unele lucruri care își au hazul lor. Municipalitatea venețiană a simțit nevoia la un moment dat, să organizeze ceva, o manifestare culturală care să atragă turiști, vilegiaturiști, dacă se poate străini, cît mai mulți și cu cît mai multă dare de mînă cum se destăinuia unul din organizatorii primei ediții de la 1932. Pînă acum 57 de ani Veneția era doar... o localitate balneară. La Lido, marile hoteluri, în special unul dintre ele „Grand Hotel des Bains (astăzi cultivat mai mult de o cohortă de nostalgici ai Veneției d'antan) se trudeau să ofere ceva atractiv clientelei: concerte, baluri și jocuri de cărți oricît s-ar trage astăzi spuza asupra cinematografului, inițiatorii Mostrei cinematografice nu de la film au pornit. Sculptorul Antonio Maraini, delegat de Bienală să găsească ceva, spune și unde a căutat, făcînd o mărturisire în discursul său la prima ediție a Mostrei venețiene, o mărturisire care flatează și astăzi, nu pe cineaști, ci pe fotbaliști. „Ideea mi-a venit — zicea el — pe cînd asistam la un meci de fotbal. (Probabil că Maraini făcea el însuși parte dintre

Primul afiș al primului festival internațional de film anunță „filme inedite"

Fotografie document: întîlnire Fellini — René Clair

Marele operator Tissé

„microbiști" sau cum le spun italienii, cu un termen mult mai riguros și mai exact circumscris — „tifosi"). M-am întrebat cum s-ar putea face să aduni un public ceva mai mare".

Așa s-a născut Mostra, întîlnirea cinematografică venețiană, cea mai veche din lume și probabil cea mai zbuciumată, mai ales în ultima parte a existenței ei.

În 1932, Veneția putea încă să pară un loc liniștit, fără agitație balneară, pentru cineva care venea să asiste la prima expoziție de filme din lume

Furtunile erau încă departe iar Veneția era mîngîiată doar de „scirocco". Bogătașii și aristocrații erau interesați mai mult de baluri și jocuri de cărți, iar străinii, mai ales englezi și americani (nota un cronicar, adică o cronicară a vremii, Flavia Paulon, secretara festivalului) închiriau apartamente pe Canal Grande simțindu-se ca în paradis, în cel mai frumos oraș durat în lagună, fericiți de magnifica izolare și odihnindu-se înconjurați de o glorie străveche. Cei săraci, tăcuți și resemnați, își purtau pașii prin piațete cu un aer de nobili decăzuți, cărora nici vecinătatea noii zone industrializate (e vorba de Mestre) nu reușise să le schimbe soarta.

Mostra se năștea — asta a fost totuși realitatea — într-un moment nu prea prielnic. În 1932, Statele Unite resimțeau încă urmările crahului de pe Wall Street, din 1929, în Germania Hitler îi ceruse bătrînului Hindenburg puterea, iar Mussolini urmărea manevrele navale din „Mare Nostrum" de pe punțea unui crucișător punînd la cale catastrofa de la sfîrșitul deceniului patru.

alte prezențe filmice remarcate, discutate și apreciate pentru calitățile lor narative, pentru limbajul folosit etc. Iulian Mihu, Manole Marcus, Mircea Daneliuc au trecut, în decursul anilor, pe ecranele Mostrei. Și simplul fapt de a fi fost selecționați, de a fi avut filme în repertoriul Mostrei, constituie o recunoaștere și echivalează cu o distincție.

Cea mai concludentă afirmare însă, așa cel puțin apare ea retrospectiv, a avut-o critica cinematografică pentru care întîlnirea venețiană avea să însemne o evoluție alertă. Acesteia, criticii de film, Mostra i-a adus maturizarea, crearea unor modalități de comunicare a judecății asupra „discursului cinematografic" (formularea îi aparține lui Chiarini), revistele de specialitate și rubricile fixe ale cotidienelor s-au structurat ca să cuprindă și să explice fenomenul cinematografic, să analizeze modalitățile expresive și viziunile artistice ale principalilor creatori, să investigheze legile artei a șaptea, relația acesteia cu lumea careia i se adresa. Condeie ale unor personalități din lumea literelor sau ale filoso-

Cineastul „exterminator": Bunuel

Omul care nu zîmbea niciodată: Buster Keaton — n-a zîmbit nici la Veneția

Prima perioadă a Mostrei venețiene ar fi aceea dinaintea războiului care a marcat nașterea festivalului cinematografic ca manifestare originală în istoria filmului, un mod de afirmare și consacrare a acestei arte și, prin intermediul acestei întîlniri, un mod de conservare a nivelului cultural al filmului. În prima fază scurt metrajele, documentarele, se situau la loc de cinste (Joris Ivens era un obișnuit al Mostrei, fie ca prezentator al unui film al său, fie ca judecător al filmelor altora). Prezența unor cinematografii ale unor țări mai mici era remarcată.

Și iată cum în 1939 cea dintîi prezență românească încununata cu laurii Mostrei avea să se cheme **Țara Moților** de Paul Călinescu. N-a fost singura, dar o altă distincție avea să primească — oricît ne-ar obliga modestia să fim reținuți, faptul însă este ieșit din comun și nu cred că trebuie ținut sub obroc — avea deci să primească nu un film, ci revista „Cinema": „Premiul pentru cea mai bună revistă din lume în categoria publicațiilor de mare tiraj". Au mai fost și

flei au contribuit la formularea (putem, cred, parafraza pe Chiarini) „discursului critic". Lua ființă, se statornicea o altă relație, o stare de comunicare a artistului cu spectatorul nu numai prin intermediul ecranului ci și prin discuțiile despre ce s-a văzut pe el. Mostra devenea și un for de dezbatere a artei filmului.

Mostra era, într-un fel, așezată, turnată în tiparul ei, directorii treceau, iar festivalul își poleia blazonul încet, discret, parcă cu teama de a nu divulga aceasta. Personalitățile de prima dimensiune ale filmului veneau cu realizările lor ca să se confrunte, iar leii — de aur și de argint — însemnau confirmarea, oricît risc de eroare ar exista în judecata pe care o face un juriu.

A apărut nevoia, impusă de diversitatea structurilor narative și de tendințe, a înființării unor secțiuni de prezentare în cadrul festivalului, pornindu-se tocmai de la nevoia de a ordona aducerea filmelor în funcție de ideile lor estetice, filosofice, sau de gen. Viața filmului era un aspect aparent invizibil față de viața directorilor

și a războiului lor de succesiune. Directorii patronau festivitățile, creatorii, criticii și cinefilii se retrăgeau în discuții profesionale și simpozioane. Așa se face că la ora cînd la fastuosul „Hotel Excelsior" se desfășura o recepție cu panaș, într-o sală mai mică din palatul festivalului, „Sala Volpi", Antonioni aștepta — și nu aștepta în zadar — un public mai restrîns căruia să-i împărtășească modul cum vede el conlucrarea cineastului cu rivalul de temut al cinematografiei, televiziunea. Veneția cinematografică își croise două vieți, una festivă și alta creativă. Îi puteai întîlni și-i poți întîlni și astăzi, în asemenea manifestări, pe cei mai mari cineaști ai zilei. Îl puteai întîlni pe Bunuel de pildă, venit într-un an cu filmul său **Belle de jour** și cu Catherine Deneuve „în reprezentație la Mostra". Un documentarist francez avusese ideea să facă un film despre **Bunuel pe platoul de filmare.** L-a făcut. L-a invitat pe maestru să vină la proiecție. Cînd s-a terminat filmul, l-a invitat la discuția ce avea loc în prelungirea proiecției. Bunuel, îmbrăcat cu o cămășuță sport, se căznea să-și fixeze mai bine în ureche aparatul de ascultat, pentru că dacă era fudul, Bunuel era fudul doar de urechi. Privea în sală, îl scruta pe realizator, asculta, asculta, și la un moment dat și-a scos aparatul din ureche și a rămas ca Simion Stîlpnicul într-o stare parcă de autoflagelare.

Puteai să trăiești și un moment de coincidență tragică, ca acela întîmplat acum vreo doi ani cînd prezentarea unui film avea să fie precedată de un moment de reculegere pentru autorul decedat cu cîteva ore înainte de începerea proiecției. Era John Huston și filmul se numea **Cei morți,** exemplară transpunere cinematografică a unei surse literare și nu una oarecare, pentru că este vorba de James Joyce, (care și el trecuse, în mai multe rînduri și deloc grăbit, prin Veneția pe vremea cînd scria „Ulise"**).**

Îi puteai întîlni — cunoscîndu-se probabil acolo și atunci — pe Buster Keaton și pe Samuel Beckett, invitați împreună cu filmul intitulat **Film,** inspirat de dramaturgul irlandez și interpretat cu disperat tragism de „marele comic" (care mi-a sugerat o puternică asemănare cu Toto).. Îi puteai însă vedea pe ambii încremeniți nu de admirație ci de stupoare în fața unei delegate a producătorilor care **explica ea** ce-au vrut să spună realizatorii, acolo de față, prin filmul lor. În rîndurile publicului se putea și se poate vedea și astăzi cîte o personalitate a vieții sociale, venită ca orice spectator, să vadă un film și să asiste la discuțiile pe marginea lui.

Încet și greu, în ultimii ani, Mostra s-a desprins de aparatul festivist, a început să renunțe la partea de chermeză și să dilate pe aceea care ține de profesie, de problematica ei, de condiția filmului în lumea de astăzi.

Încet, greu, dar — vreau să sper — nu și nesigur, Mostra se metamorfozează într-o Academie de film, pentru care identitatea creației filmice este mai importantă decît performanța

„Pax tibi Jean Luc" (Godard)

unor directori. S-ar putea ca războiul acestora să ia sfîrșit și destinele Mostrei-academice să fie călăuzite de un spirit și nu neapărat de o persoană.

Mircea ALEXANDRESCU

Onoarea familiei Huston: John, Angelica și Jack Nicholson

MAC.B

Berlinala

Festival pe zăpadă

Premiile dezlănţuie pasiuni, controverse, aplauze, fluierături. Festivalurile trec, filmele bune rămîn

Calendarul festivalurilor internaţionale nu e, aşa cum s-ar putea crede, un produs spontan al hazardului, ci, cu o logică intrinsecă, le exprimă particularităţile, programul, strategia. Spre deosebire de reuniunile estivale (Cannes, Moscova, Karlovy-Vary, Locarno) care îşi disputa recolta primei jumătăţi a anului în curs, Berlinala, plasată abil la jumătatea lui februarie, şi-a rezervat privilegiul de a trage concluziile sezonului cinematografic precedent şi de a-l anunţa pe cel viitor.

S-a remarcat că manifestările paraiele ale acestei autentice „serbări ale filmului" preced sau coincid cu diverse manifestări preliminare ale decernării distincţiilor anuale de prestigiu ca premiile César în Franţa, Globul de aur, nominalizările (prima rundă a premiilor Oscar). Şi tot prin tradiţie, descoperi în repertoriul Berlinalei, numeroase titluri care se plasează ulterior pe orbita celor mai prestigioase palmaresuri. În 1984, ca să ne referim doar la un singur exemplu, în repertoriul Festivalului internaţional al filmului din Berlinul de Vest figurau **Balul** de Ettore Scola şi **Iubirilor noastre** de Maurice Pialat — distinse, ambele, puţin timp mai tîrziu, cu două premii „César"; **Vorbe de alint,** laureat apoi de către juriul asociaţiei presei străine de la Hollywood cu Globul de aur, şi, nu mai puţin, de trei dintre cele cinci titluri selecţionate în fiecare dintre principalele categorii ale performerilor Oscarului.

De altfel, privind lista filmelor distinse în ultimul deceniu cu „statueta de aur", remarci că o bună parte dintre ele şi-au început cariera pe giganticul ecran al lui Zoo-Palast, sala princeps a festivalului vest-berlinez. Printre acestea: producţia sovietică **Moscova nu crede în lacrimi** şi **Oameni obişnuiţi** (debut regizoral al lui Robert Redford); în aceeaşi ediţie (1980) Robert De Niro a primit un „Urs de aur" pentru cea mai bună creaţie masculină, în **Taurul furios;** Oscarul acordat, în 1982, Jessica Lange pentru rolul din **Tootsie; Plutonului** lui Oliver Stone şi **Culorii banilor** de Martin Scorsese; ultimul Oscar al celui mai bun film, oferit în 1989 filmului Rain Man, laureat anterior cu „Ursul de aur". Dacă am extinde referirea noastră şi la filmele aflate în lupta pentru Oscar, atunci lista coincidenţelor cu repertoriul Berlinalei ar fi şi mai mare, fenomen care exprimă dimensiunea efortului de selecţie al organizatorilor manifestării.

Poveştile Asiei... „care a iubit şi nu s-a măritat" (de Andrei Mihalkov Koncealovski)

Mai mult, mai mare, mai frumos!

Dacă faci abstracţie de strălucirea repertoriului, Berlinala rămîne totuşi, o manifestare austeră, lipsită nu numai de „starlete", dar aproape fără staruri, fără „croazete" scăldate în soare sau pitorescul gondolelor, alunecînd în amurguri prin canale. Singurul lucru de admirat, este climatul unor vechi săli care au supravieţuit catastrofei războiului, precum „Delphi", adevărat templu cinematografic a cărui arhitectură din vremi de risipă, uimeşte dacă nu stîrneşte, chiar, derută. Sau „UFA-Palast"-sală care a fost martora premierelor de gală a multor producţii, cu cinci-şase

O jumătate de secol de istorie fără cuvinte (*Balul* de Ettore Scola — Ursul de argint — 1984)

decenii în urmă, filme intrate, azi, definitiv, în istoria celei de a şaptea arte. Alături de asemenea cinematografe-relicvă eşti invitatul sălilor ultramoderne ale complexului Zoo.

Alături, formînd una dintre laturile hexagonului care înconjoară piaţa, se întinde lunga clădire a galeriilor de artă care găzduiesc festivalul. În fiecare sfîrşit de februar, aceste săli se transformă într-un adevărat Babel al cinematografului, furnicar în care mişună realizatori, producători, critici, distribuitori şi, uneori — cînd scapă vigilenţei cerberilor de la intrare — fanii cinefiliei.

În ultimii zece ani, de cînd urmăresc „operaţiunile" de pe frontul Berlinalei, suprafaţa de expunere a acestui adevărat „salon" al artei cinematografului s-a dublat, domeniile festivalului extinzîndu-se atît pe verticala cît şi pe orizontala complexului arhitectonic. Dacă în 1980, de pildă, „market-ul" de la Zoo oferea întreprinzătorilor veniţi să vîndă sau să cumpere filme, şase săli de proiecţie, în anii următori, odată cu saltul în epoca video-ului, tîrgul de imagini şi-a extins teritoriul, în aripa opusă a clădirii, cu încă şase săli! A sporit, nu numai cantitativ, ci şi în varietate, suprafaţa de expunere pusă la dispoziţia standurilor comerciale din zeci de ţări, în jurul cărora se negociază tîrguri. Conferinţele de presă care, la începutul deceniului, se ţineau tot aici, în localul Festivalului, au fost mutate în afara sa, în sălile marilor hoteluri învecinate. Odată cu impetuoasa dezvoltare a festivalului, aceste dezbateri animate în jurul creaţiilor prezentate în „programul oficial", în faţa cărora realizatorii nu-şi ascund tracul, sînt transmise pe circuit închis, pe zeci de monitoare din incinta festivalului.

La Zoo-Palast şi în alte două mari cinematografe învecinate, au loc, de dimineaţă pînă tîrziu seara, proiecţiile „programului oficial". Spaţioasa sală a palatului Academiei de arte găzduieşte premierele „Forumului tineretului", un soi de „săptămîni ale criticii berlineze" în care avangardele tuturor experimentelor se confruntă — la cel mai propriu mod! — cu spectatorul (pentru că după proiecţii au loc discuţii între autor şi un public exigent, greu de mulţumit). La Aki, un cochet cinematograf de peste drum de gara Zoo, se trece în revistă ce a fost mai important în recolta cinematografică a anului precedent; în Steinplatz, cinematograful „Filmbühne" le oferă amatorilor reperele unor cinematografii mai greu accesibile, de pildă, cîte o panoramă a producţiei ţărilor Asiei de Sud-Est din care, în 1989, se prezentau filme din Hong-Kong, Tailanda, Japonia fireşte, dar şi Malaezia, Indonezia şi Filipine, Singapore. La Capitol-Dahlem sînt programate, de dimineaţă pînă seara proiecţii cu cele 30 de titluri cuprinse în ciclul „Noul cinematograf vest german"; ultimele filme ale lui Werner Herzog, Hans Noever, Peter Schamoni, Margarethe von Trotta şi alţii. Iar la complexul cultural Humboldt, mulţimi gălăgioase de prichindei se îmbulzesc la „KinderFilmfest", de fapt, concursul internaţional al filmului pentru copii, unul dintre cele mai prestigioase din lume, la care în februarie 1989 au concurat cineaşti din douăzeci de ţări.

„Ambiţia noastră — spunea cîndva Moritz de Hadeln, directorul festivalului — este de a pune la îndemîna publicului un program de filme interesante şi noi".

Într-adevăr, Berlinala oferă un diapazon extraordinar de larg al producţiei mondiale, mergînd de la „ultimul răcnet" pe ecran panoramic pînă la modesta bandă video menită să experimenteze noi posibilităţi tehnice. Acest imens bazar cinematografic oferă, în fiecare dintre cele 12 zile ale Festivalului, începînd de la 9 dimineaţa pînă, tîrziu, după miezul nopţii, zeci de lung-metraje, creindu-le participanţilor un sentiment de deznădăjduită suprasolicitare şi o stare de permanent regret în faţa ocaziei ratate inevitabil. Trăieşti mereu senzaţia incomodă că nu poţi acoperi evenimentul, că ceva îţi scapă mereu. De-aici şi tentaţia disperată de a controla mereu cadranul ceasului, în timpul

Un remake romantic (*Sorgul roşu* de Zhang Yimou, Ursul de aur 1988)

proiecției, gata să abandonezi un film mai trenant în favoarea altuia care începe peste un sfert de oră în altă sală și — poate, cine știe? — reprezintă evenimentul zilei.

Berlinala" este o întreprindere gigenetică funcționînd, într-adevar, „nemțește"! Fără cusur. La deschiderea ediției din 1980, organizatorii și-au îngăduit o mică șotie. După cuvîntările solemne ale directorului Festivalului și primarului, a urmat proiecția unui scurt-metraj inaugural, întretăiată de accidente de tot felul. Ba se întrerupea sunetul, ba se aprindea lumina în sală, ba „se rupea" filmul... Sala s-a amuzat copios, fără a lua în serios repertoriul de defecțiuni tehnice, dozat, de altfel, cu un umor contagios. Toată lumea știa că plutește în fic-

Ambiția de a arăta pe ecran cît mai mult talent, originalitate, autenticitate și emoție

Iadul războiului urmat de coșmarul de acasă. De ce? (*Platoon* de Oliver Stone — Ursul de aur 1986)

țiune, că mecanismul festivalului nu poate să nu funcționeze perfect spre șansa celor șapte mii de beneficiari.

Juriul și publicul

Dacă au existat controverse și nemulțumiri, atunci, acestea au fost produsul secundar al acelor „apendice" ale festivalurilor pe care le reprezintă juriile acestora. Da, au existat în acest ultim deceniu palmaresuri îndoielnice, premii întîmpinate cu fluierături și pasiuni dezlănțuite, de către un public îndeobște puțin deferent. De cele mai multe ori, o asemenea reacție a fost creată de tendința unor jurii de a premia nu atît calitatea operei, în sine cît personalitățile, în funcție de conjuncturi sau de cursul la bursa valorilor comerciale. Snobismul — de un fel sau altul — era astfel promovat în dauna judecății critice lucide.

Îmi amintesc, de pildă, de „Ursul de aur" decernat, în 1981, filmului **Deprisa, Deprisa!** de Carlos Saura, o trecere a cineastului spaniol de la oniric-abstract la realism înghețat. Critica i-a reproșat autorului că, abordînd subiectul arzător al delincvenței juvenile, o făcea mai mult ca pretext de divagare stilistică. Cîteva zile după închiderea Festivalului, ziarele ne-au adus știrea că poliția spaniolă surprinsese un tînăr infractor care tocmai prădase o bancă madrilenă. El nu era altul decît Jose Antonio Valdemar, vedeta filmului abia distins cu „Ursul de aur", care nu făcuse decît să aplice vieții reale, prescripțiile unui film în care crima era privită cu ostentativă neutralitate. Viața însăși se precipitase să servească o lecție usturătoare atît cineastului cît și juriului.

Dar, pe lîngă asemenea accidente, cîte titluri-eveniment nu ni s-au încrustat în memorie, în decursul ediților succesive, devenind repere în istoria cinematografului anilor '80?

Hohotul nostalgic al lui Fellini îmbinat cu parodia corosivă la adresa televiziunii comerciale în **Ginger și Fred;** meditația adîncă și atît de degajată în umorul ei a lui Gleb Panfilov în **Tema;** tandemul format din fermecătorul Paul Newman și impetuosul Tom Cruise în **Culoarea banilor** al lui Martin Scorsese; protestul arzător împotriva politicii de apartheid lansat de Richard Attenborough în **Strigătul libertății; Linia 1,** muzical strălucitor prin originalitate și farmec, de Reinhard Hauff; tensiunea imprimată de australianul Michael Patinson unei aventuri în care e implicat destinul omenirii, prin atitudinea față de catastrofa nucleară în filmul său **Gradul zero;** travestiul lui Dustin Hoffman în comedia lui Sidney Pollack, **Tootsie; Plutonul,** un film care, pornit de pe giganticul ecran al lui Zoo-Palast a făcut un nume din tînărul cineast Oliver Stone; **Balul,** istoria unei jumătăți de secol înscrisă în dansurile tinerilor, poate cel mai original film al deceniului, turnat la Paris de italianul Ettore Scola; duetul de neuitat dintre Albert Finney și Tom Courtenay în **Cabinierul** lui Peter Yates; sarcastica farsă macabră a argentinianului Hector Oliveira intitulată **Micul război murdar; Pas în doi** — filmul lui Dan Pița care își adjudeca, în 1986, o excepțională Mențiune specială a juriului.

Apoi redescoperirile, filme rămase necunoscute timp de 20—30 de ani și relansate pe plan internațional abia acum precum **Povestea Asiei care a iubit, dar nu s-a măritat** de Andrei Mihalkov-Koncealovski sau **Comisarul** lui Aleksandr Askoldov, un mare cineast a cărui filmografie nu măsoară decît... un singur titlu! Fiecare dintre aceste suveniruri pe peliculă au fost, la timpul lor, revelație și cîte altele nu li s-ar putea adăuga, dacă spațiul ne-ar îngădui-o!...

„Berlinala" împlinește în 1990 40 de ani de existență, și ceea ce-i rămîne specific este — aș spune — „efectul de montaj" al programelor sale, faptul că prezentul cinematografic e confruntat, sistematic, cu trecutul, că actualitatea cea mai fierbinte e raportată, mereu, contextului istoriei generale a artei filmului, creind, astfel, posibilitatea unei aprecieri cît mai obiective a producțiilor de ultimă oră. În acest sens, retrospectivele organizate, uneori chiar în „programul oficial", s-au relevat ca unul din evenimentele acestuia. Senzaționala retrospectivă Ernest Lubitsch (cuprinzînd un șir de filme de început pe care istoricii le considerau definitiv pierdute) sau cea dedicată lui Billy Wilder, trecerea în revistă a evoluției cinematografului stereoscopic sau a cinematografului în culori, istoria utilizării efectelor speciale de la Méliès încoace și retrospectiva dedicată acelui vrăjitor al imaginii care a fost Rouben Mamoulian, au constituit momente de vîrf ale ediților Festivalului.

Acest joc permanent de perspective dă savoare „Berlinalei". Această pendulare între Azi și Antologie, dă și explicația prestigiului pe care l-a cucerit.

Tudor CARANFIL

Celebritatea rîvnită de mulţi, cucerită de puţini

Nimeni nu cred că s-a gîndit pînă acum să urmărească fluctuaţia regizorilor de film ai lumii de-a lungul unui deceniu. Dealtminteri, asta e treabă de computer. Numai creierul lui electronic ar putea calcula corect cîţi au debutat, cîţi s-au pensionat, cîţi au murit, cîţi au devenit celebri peste noapte, cîţi robotesc neobosiţi în aşteptarea momentului marii afirmări.

Dintre zecile de nume care, în anii '80, au ajuns în „top" am ales patru: Babenco, Tavernier, Parker şi Todorovski, ca un eşantion reprezentativ al „norocoşilor" acestui deceniu. Dar printre aceştia se află mulţi alţii. Să numim doar cîţiva: Vadim Abraasitov, Janusz Zaorski, Oliver Stone, Ridley Scott, Bertrand Blier, Pupi Avati, Luis Puenzo, Krzystof Kieslowski, Jean-Jacques Annaud, André Téchiné, Emir Kusturica, Maurice Pialat, Roland Joffe... ■

Punctul de lumină

Cînd în aprilie 1985, regizorul brazilian Hector Babenco urca pe scena premiilor Oscar pentru a primi mult rîvnita statuetă, figura smeadă, cu ochi pătrunzători şi zîmbet blajin a acestui bărbat de 40 de ani era practic necunoscută multora dintre cei ce participau la strălucitoarea sărbătoare a filmului de peste ocean.

Cine era el şi de unde apăruse, aşa dintr-odată, pe firmamentul regiei de film internaţionale, îndrăznind să concureze şi să învingă nume cu mult mai sonore?

S-a născut imediat după război, la Mar del Plata, în familia unor imigranţi sărmani. Fire timidă şi singuratică, şi-a căutat, de copil, refugiu în universul cărţilor şi al filmelor. „Cred că am petrecut peste o sută de ore, stînd de vorbă cu Camus", unul dintre autorii săi preferaţi alături de Musil, Céline, Genet şi Hesse. În timp ce, la cinematograf alegea cu precădere operele neorealismului italian, ale noului val francez şi ale regizorilor japonezi. „Nu pot spune care anume regizori m-au influenţat. De altminteri, asta mi se pare o prostie. Important nu este **cine**, ci **cum** şi-a pus amprenta asupra mea".

La 18 ani, cu capul înflăcărat de lecturi şi cu ochii saturaţi de umbrele mişcătoare ale ecranului, Babenco decide că viaţa trebuie trăită, nu doar citită sau privită prin ochii altora. „Mi-am donat cărţile bibliotecii publice din cartier, m-am angajat comis voiajor, am început să colind din casă în casă, vînzînd ceasuri, poncho-uri şi umbrele, am cîştigat primii bani şi m-am îmbarcat pe un vapor care făcea înconjurul lumii". Cunoaşte peisaje noi — Spania, Italia, Portugalia, Olanda, Africa de Nord, Porto Rico —, oameni noi, dar şi cele mai diverse îndeletniciri, de la zugrav şi spălător de vase la figurant de film. „Au fost ani deosebit de grei, dar în acea perioadă am căpătat forţă şi rezistenţă pentru tot restul vieţii".

Ideea de a se transforma dintr-un

Politicul, inseparabil de viaţa de zi cu zi
Sărutul femeii păianjen:
de Hector Babenco — Palme d'or-Cannes 1985

Mai mult sau mai puţin totali, ei sînt autorii care „au modelat" ecranul anilor '80

→

Dreptul la emoție
(Cu orchestra pe strada principală
de Piotr Todorovski)

consumator într-un producător de artă i se înrădăcinează tot mai solid în minte, mai ales după contactul cu platoul de filmare. Întrebarea e „unde"? „În Argentina nici nu putea fi vorba din cauza nivelului comercial de consum al filmului. Brazilia, în schimb, cea mai interesantă și mai contradictorie țară din America de Sud din punct de vedere cinematografic îi dăduse deja pe Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, Nelson Pereira Dos Santos".

Sîntem la începutul anilor '70.

Odată opțiunea făcută. Babenco trebuie să aștepte patru ani pînă la realizarea primului său film: **Regele nopții** (1975), povestea unui vagabond care cîntă la o vioară cu o singură strună și iubește o prostituată care s-a autonumit „regina nopții".

„Orice om care e important pentru un altul, este un erou. Chiar și o persoană anonimă și marginalizată are pe cineva căruia să-i pese de ea. Aceasta este tema tuturor filmelor mele".

De la debutul său au trecut 15 ani timp în care, cu o precizie de cronometru, Babenco realizează un film la trei ani. Nu este mult. În schimb, important e că își păstrează unitatea tematică a peliculelor sale indiferent dacă le turnează la Rio de Janeiro sau la Hollywood, dacă se inspiră din cazul real al lui **Lucio Flavio** (1978) — hoțul profesionist ce lucrează mînă în mînă cu poliția și care este lichidat de aceasta atunci cînd amenință că va da în vileag cîrdășia —, sau din romanul lui William Kennedy, premiat cu Premiul Pulitzer — filmul **Iarba dracului** (1987), despre un alcoolic care și-a abandonat familia respectabilă și vagabondează în tovărășia unei femei la fel de decăzute ca și el.

În acest interval (1978—1987), se succed cu ritmicitatea amintită **Pixote** (1981) — cazul unui criminal la vîrsta de numai zece ani, unul dintre cei trei milioane de copii abandonați care bîntuie pe străzile orașelor braziliene, fără ca nimeni să se întrebe unde dorm și ce mănîncă, fără ca nimeni să gîndească ce devin" și **Sărutul femeii păianjen** (1984), ecranizare după romanul lui Manuel Puig, povestea prieteniei dintre un tînăr cu aplecări îndoielnice, arestat pentru corupție de minori, și tovarășul său de celulă, luptător marxist, arestat în timpul unei greve.

Simpla rezumare a subiectelor celor cinci filme care formează, pînă în prezent, opera lui Hector Babenco relevă predilecția regizorului pentru viața celor aflați la marginea societății, a celor „care nu au dreptul să participe pe picior de egalitate cu ceilalți la festinul vieții" Interesul pentru această lume care trăiește printre gunoaie, pe străzi lăturalnice, în camere de hotel dubioase, pentru suferințele, dar și pentru idealurile ei, nu se datorează unei înclinații cu orice preț, către sordid, către mizerabilism. Există în fiecare dintre filmele lui Babenco un punct de lumină, care chiar dacă ține de domeniul ficțiunii, al oniricului, al irealului sau, în cel mai bun caz, al unei realități inaccesibile (vezi evocările din **Sărutul femeii păianjen** sau camera de copii din **Iarba dracului**) el reprezintă speranța, încrederea în umanitate aflate adesea în întunericul unor crude realități cotidiene. Acest întuneric, consideră regizorul brazilian, este definitoriu pentru societatea în care trăiește. Iar cultura în general și cinematograful în special sînt datoare să reflecte tocmai chipul societății. „Cred că un popor fără cinematograf este ca o țară fără oglindă".

Consecința experienței

Judecînd după datele sale strict biografice, Piotr Todorovski n-ar prea avea ce căuta în această trecere în revistă a cîtorva talente regizorale ce și-au aflat împlinirea în anii '80. Trecut bine de jumătatea vieții (data nașterii: 26 august 1925); prezent în cinematografie din 1955 cînd, proaspăt absolvent al celebrului VGIK, a debutat ca operator, un operator pe care tinerii regizori de atunci (de pildă Marlen Huțiev pentru filmul său **Primăvara pe strada Zarecinaia**) îl preferă datorită modului său viu și expresiv în care surprinde peisajul cotidian; regizor din 1965, cînd filmul său **Fidelitate** este încununat la Veneția cu premiul pentru debut, Todorovski aparține unei alte generații decît Parker, Babenco, Tavernier, Zaorki ș.a.

Și totuși, destinul său cinematografic se încăpățînează să demonstreze că succesul nu ține seama de vîrstă și dacă există „copii" minune care la nici 24 de ani rup gura festivalurilor (vezi Spielberg și **Duel pe autostradă**), pot exista la fel de bine „bătrîni" minune care la 56 de ani își dezvăluie talente cinematografice bine tăinuite (vezi Todorovski și **Logodnica mecanicului Gavrilov**).

Demonstrație pe dos a zicalei cu valoarea și numărul anilor, cariera lui Todorovski a navigat o vreme printre filme cărora li se poate pune acea eti-

chetă echivocă la care facem apel atunci cînd lucrurile nu sînt foarte limpezi: „interesant".

Interesant este **Fidelitate,** acea poveste de dragoste aproape fără cuvinte dintre un tînăr soldat sortit frontului și o fată necunoscută, care locuiește undeva în apropierea garnizoanei și îl așteaptă lîngă un gramofon ce va cînta numai pentru ei. Ei vor dansa în tăcere, se vor despărți în tăcere, iar el va pleca departe, spre locul de unde oamenii se întorc pe târgi sau nu se mai întorc defel, spre locul unde pămîntul este rănit de tranșee și florile omorîte în răpăit de mitraliere.

Interesant este **Ultima jertfă** (1975), ecranizare după piesa lui A.N. Ostrovski, portret dramatic al unei femei îndrăgostite de un cartofor fără scrupule care îi toacă banii, o obligă la tot soiul de compromisuri și, în cele din urmă, o părăsește în favoarea unei partide mai bogate.

Ceea ce urmează depășește brusc domeniul incertitudinii valorice și odată cu **Logodnica mecanicului Gavrilov** (1981) în opera lui Piotr Todorovski se produce un salt calitativ, la care nu știu cîtă lume se aștepta.

Povestea femeii trecute de prima tinerețe, căreia viața i-a jucat repetate feste sentimentale și care, în sfîrșit, a găsit un bărbat serios, dornic să o ia de nevastă, dar — ghinion! — mirele se face nevăzut tocmai în ziua căsătoriei, deci această poveste are o seamă de virtuți care se potențează reciproc. Ușurința cu care tonul oscilează între comic și dramatic, între ironic și jalnic, între glumeț și serios; iscusința cu care este creionat planul doi al povestirii, lumea ce o înconjoară pe eroina, rînd pe rînd, impacientată, intrigată, îngrijorată, enervată, dezolată, disperată, resemnată (excelentă interpretarea Ludmilei Gurcenko în rolul miresei abandonate); răsturnarea de situație din final — iată numai cîteva dintre ele.

Portretul sufletului feminin, creionat cu îndemînare în **Ultima jertfă,** izbutit cu strălucire în **Logodnica mecanicului Gavrilov,** atinge desăvîrșirea în **Amintirea unei mari iubiri,** unde nu mai avem de-a face cu o femeie, ci cu două, ambele îndrăgostite de același bărbat pe care și-l dispută cu încăpățînare, deși — așa cum reiese din memorabila secvență a pactizării — fiecare este atît de puternică încît s-ar putea lipsi de el.

De fapt, aceasta este una dintre temele cheie ale creației regizorului sovietic (temă reluată și în **Cu orchestra pe strada principală** — 1985): puterea femeii în contrast cu slăbiciunea bărbatului. Ea știe să lupte, să aștepte, să se jertfească, să sufere și, prin toate astea, să învingă. El știe, să mintă, să fugă, să înșele, să nu se hotărască, să renunțe și, prin toate astea, să piardă. Dar indiferent de ce parte a baricadei se află ele — a cîștigătoarelor sau a pierzătorilor — și indiferent de amploarea partiturii în economia filmului, personajele lui Todorovski rămîn memorabile prin veridicitatea, umanitatea și consistența lor. Cine l-ar putea uita pe bietul flăcău tomnatic din **Logodnica mecanicului Gavrilov,** cel care iubește fără speranță și care se teme să zică „da" atunci cînd femeia iubită i se oferă? Sau pe eroul din **Cu orchestra pe strada principală,** care se revoltă împotriva banalului cotidian, obișnuinței, rutinei, dar nu știe ce să pună la loc și privește lumea cu ochi albaștri, mirați, și inocenți?

La o analiză mai atentă se pot stabili relații și filiații nu numai între personajele filmelor lui Todorovski, ci și între anume imagini și rezolvări plastice. Este oare o simplă întîmplare că începutul filmului **Amintirea unei mari iubiri** se aseamănă, din acest punct de vedere, cu finalul din **Fidelitate?**

La urma urmei, nici un salt nu se poate face fără o trambulină. În cazul lui Todorovski, ea a fost îndelungata lui experiență.

A petrece...
O duminică la țară de Bertrand Tavernier — premiul pentru regie la Cannes, 1984

Învăț din greșelile altora

S-a spus despre Bertrand Tavernier că este „cel mai important regizor al Franței după Noul Val". Dacă ar fi să judecăm doar după patima sa

Melodrama, dar și umorul — *Pregătiți-vă batistele* de Bertrand Blier
Oscar pentru cel mai bun film străin — 1978

Ku-klux-klan nu este doar o amintire...
(Mississippi Burning de Alan Parker—
în selecția Oscarului 1988)

cinefilă care a preexistat oricărui elan creator, după evoluția sa de la teorie la practică și după admirația pentru calitățile narative ale cinematografului american, l-am putea considera chiar un reprezentant, întîrziat, al Noului Val.

Asemenea lui Truffaut, Rohmer sau Chabrol, acest băiat, născut la Lyon la începutul anilor 40, simte o atracție irezistibilă pentru film și, încă din anii cînd era coleg cu Volker Schlöndorff la liceul Henri IV din Paris, devine unul dintre spectatorii credincioși ai Cinematecii. În zadar familia încearcă să-l canalizeze spre o profesiune mai „serioasă" precum dreptul, tînărul Tavernier își urmează cu încăpățînare vocația. La 19 ani este cronicar de film în paginile celor mai prestigioase reviste de cinema pariziene („Positif", „Cinéma '60", „Cahiers du cinéma"); la 20 de ani este asistent de regie pe lîngă maeștrii Noului Val — Melville **(Léon Morin preotul),** Godard **(Pierrot nebunul),** Chabrol **(Ochiul răului);** la 22 de ani face primele experiențe regizorale cu două episoade ale unor filme în scheciuri. „Erau exerciții de stil infantile, derivate din filmele americane" — va mărturisi el mai tîrziu.

Nemulțumit profund de acest început, Tavernier devine agent de presă, inițial pe lîngă producătorul Georges de Beauregard, apoi independent. „Această experiență mi-a fost de folos cînd am realizat primele filme, deoarece m-a făcut să înțeleg mai bine mecanismul distribuției și exploatării în sălile de cinema și am încercat să învăț din reușitele, dar și din greșelile altora". Unul dintre mentorii săi în această perioadă este Claude Sautet, care îl învață importanța meșteșugului, a lucrului pe scenariu, la construcția personajelor și la dialog. Influența se va resimți, mai tîrziu, determinîndu-i pe unii exegeți să remarce că Tavernier este „un animal ciudat în peisajul cinematografului francez contemporan; el îmbină abilitățile filmelor comerciale de tip Sautet cu o investigație socială proprie unor mari maeștri ca Prévert". (Derek Elley).

Anul 1974 îi aduce lui Tavernier debutul cu **Ceasornicarul din Saint Paul** și primele premii (premiul Delluc și premiul special al juriului la Berlin). Inspirată dintr-un roman de Georges Simenon, această dramă a unui tată modest și blajin, care află că fiul lui a fost arestat pentru crimă, stabilește cîteva dintre constantele creației lui Tavernier: predilecția pentru cinematograful psihologic; construcția acțiunii pe două personaje, uneori cu pondere egală în economia acțiunii, și, cel mai adesea, masculine sau, cel puțin, după caractere la fel de puternice; grija pentru detaliu; ritmul lent; colaborarea foarte apropiată cu ceilalți membri ai echipei pe care, de regulă, îi păstrează de la un film la altul (operatorul Pierre William Glenn, compozitorul Philippe Sarde, monteurul Armand Psenny și actorii Philippe Noiret și Jean Rochefort).

Pornind de la aceste date fixe, regizorul francez își permite o infinită libertate de mișcare în ceea ce privește epoca și locul acțiunii. El trece din Parisul secolului 18 (**Să înceapă petrecerea** — 1975, premiul César pentru regie și scenariu) în Lyonul zilelor noastre (**O săptămînă de vacanță** — 1980), dintr-un viitor apropiat și un spațiu nedefinit (**Moartea în direct** — 1979) în Evul Mediu francez (**Pasiunea Beatrice** — 1987), din Africa ecuatorială a anilor '30 (**Coup de torchon** — 1981) în Parisul anilor '50 (**În jur de miezul nopții** — 1985). Această diversitate exprimă permanenta dorință de a schimba a regizorului: „Simt mereu nevoia să fac un film care să-l contrazică pe cel precedent, aplicînd totodată învățămintele rezultate din experiențele mele anterioare. De fiecare dată trebuie să merg în altă direcție".

Direcții diferite, dar pe scheme dramaturgice de bază asemănătoare, instanțele obligatorii fiind: zdruncinarea automulțumirii personajului principal, repunerea în discuție a valorilor consacrate, apariția unei posibilități de a te reconsidera. Pe această schemă este construită drama tatălui din **Ceasornicarul din Saint Paul,** dilema judecătorului care trebuie să descopere dacă asasinul pe care îl anchetează e cu adevărat nebun sau se preface (**Judecătorul și asasinul** — 1976) sau criza femeii de 35 de ani din **O săptămînă de vacanță.**

În existența personajelor lui Tavernier vine o vreme cînd echilibrul se arată precar și este pe loc înlocuit cu contrariul lui. Acesta e cazul polițistului din **Coup de torchon,** pe care toți cei din jur, inclusiv nevasta, îl consideră o cîrpă de șters picioarele (iată și explicația titlului, care în multe dintre țările lumii a rămas în variantă originală) și îl tratează ca atare, pînă într-o zi, cînd la adăpostul acestei reputații omul începe să se răzbune pentru ofensele primite.

Dintre temele preferate ale regizorului cel mai des revin tema morții și cea a relațiilor de familie. Primeia îi dedică un întreg film — **Moartea în direct** — în care o femeie atinsă de o boală incurabilă își trăiește ultimele clipe, în timp ce un reporter TV care se preface îndrăgostit de ea îi imortalizează suferințele cu ajutorul unui aparat de filmat ascuns în creier. Dincolo de ciudățenia subiectului cu tentă științifico-fantastică, filmul este o interesantă meditație despre capacitatea de manipulare a oamenilor prin mijloacele de comunicare de masă. Cea de a doua, reprezentată cel mai frecvent prin relația tată-fiu **(Ceasornicarul din Saint Paul)** sau relația tată-fiică **(În jur de miezul nopții),** atinge forme paroxistice în **Pasiunea Beatrice,** unde înfruntarea dintre seniorul François de Cortemare și fiica sa Beatrice este cutremurătoare prin violența ei.

De fiecare dată Tavernier se implică profund în universul filmelor sale. A le realiza este pentru el un vis. „Cînd filmez mă afund mult în acest vis pînă cînd pierd contactul cu realitatea". Pentru toate acestea publicul, critica și, mai ales, juriile festivalurilor l-au recompensat din plin. Din panoplia sa de premii nu lipsește nici premiul pentru regie al festivalului de la Cannes, primit în 1984 pentru **O duminică la țară.**

O nesfîrșită căutare de sine

Apariția, în a doua jumătate a anilor '70, în cinematograful britanic, a cîtorva nume noi — Alan Parker, Ridley Scott, Adrian Lyne — este salutată ca un semn al nașterii unei noi generații de cineaști și al începutului unei noi epoci.

Cei trei regizori (cărora le-au urmat, după cîțiva ani, Derek Jarman și Peter Greenaway) au, fără îndoială, cîteva trăsături comune, care, însă nu sînt de natură să definească acel nou început mult așteptat: eclectismul tematic, profesionalismul mijloacelor de expresie și experiența hollywoodiană.

După premiera filmului său **Sufletul îngerului** (1986), Alan Parker declara: „Cred că voi lucra în California. Producătorul David Puttnam mi-a propus să rămîn alături de el atîta vreme cît va fi la conducerea studiourilor Columbia și am chef să încerc. Începusem să mă satur de studiourile din Londra".

Și s-a ținut de cuvînt. Următorul

Idealuri înfrînte (*Istoria oficială* de Luis Puenzo — Oscar pentru cel mai bun film străin 1985)

Alegoria și fragilitatea idealului

său film, care a concurat în ediția 1988 a premiilor Oscar — **Mississippi Burning** — este o poveste despre Ku Klux Klan în anii '60, iar în viitorul apropiat îl tentează un remake după **Îngerul albastru** cu Madonna în rolul Lolei Lola. Și astfel ajungem la eclectismul despre care vorbeam.

Dar s-o luăm sistematic.

Alan Parker (născut la 14 februarie 1944, la Londra) a debutat în 1968 cu spoturi publicitare pentru televiziune. Dar ambițiile și posibilitățile sale erau mult mai mari: el știa să scrie (chiar și romane), știa să deseneze (făcîndu-și o oarecare reputație de caricaturist), avea unele resurse materiale, care, în 1970, i-au permis să fondeze Alan Parker Film Company. Această situație privilegiată a înlesnit trecerea regizorului spre stadiul următor al carierei sale: filmul de scurt metraj. Din cele patru pelicule realizate în 1973—74 se remarcă **Evacuații**, film distins cu mai multe premii naționale și internaționale.

Trecerea la lung metrajul de ficțiune se produce, în 1976, cu **Bugsy Malone**, o mică bijuterie plină de umor și inventivitate, în care Parker intenționează o pastișă la adresa celor trei genuri de largă popularitate ale cinematografului hollywoodian în anii '30: filmul cu gangsteri, musicalul, filmul cu vedete-copii. Pe o canava dramaturgică împrumutată direct din filmele cu Edward G. Robinson, James Cagney sau Humphrey Bogart, evoluează (adică joacă, dansează și cîntă) mici interpreți între 9 și 13 ani, fermecători prin talentul, dar și prin inocența cu care își imită maeștrii.

Filmul următor, **Expresul de la miezul nopții** (1978), constituie o și mai mare surpriză. În primul rînd prin schimbarea radicală de ton. Dacă **Bugsy Malone** este o glumă strălucitoare imaginată de Parker ca autor total, **Expresul** este o crîncenă dramă plină de violență și sadism, inspirată dintr-o poveste adevărată, trăită și ulterior scrisă de Billy Hayes și transformată în scenariu de film de către Oliver Stone. (Același Oliver Stone care, opt ani mai tîrziu, va primi Oscarul pentru regia filmului **Plutonul**). Deci Parker face cu nonșalanță saltul de la comedie la dramă, de la ficțiunea declarată și imitată la realismul cel mai crud. Povestea detenției lui Billy Hayes în închisorile orientale pentru trafic de droguri este salutată de critici cu superlative elogioase, este recompensată de Academia britanică de film cu două premii (regie și montaj) iar de cea de la Los Angeles cu cinci nominalizări și alte două premii (scenariu și muzică), și este receptată de public ca un avertisment la adresa traficanților de droguri.

Următoarele filme confirmă o ipoteză ce începuse să se înfiripe: și anume că Parker nu vrea să facă niciodată același lucru de două ori, că e permanent în căutarea a ceva nou. Astfel, regizorul semnează rînd pe rînd un film-puzzle despre viața studenților la Școala superioară de artă din Manhattan, pe care îi urmărește din momentul admiterii și pînă la absolvire (**Celebritate** — 1980); o dramă intimă și intimistă a unei căsnicii ce se destramă (**Împușcă luna** — 1982) și un film rock (**Pink Floyd — Zidul**, 1982), în care, pornind de la celebrul album cu același titlu, încearcă să vizualizeze muzica și totodată să creeze imaginea alienării, însingurării și nevrozei vedetei în jurul căreia celebritatea și capacitatea ei de a manipula publicul ridică un zid ce o desparte iremediabil de ceilalți.

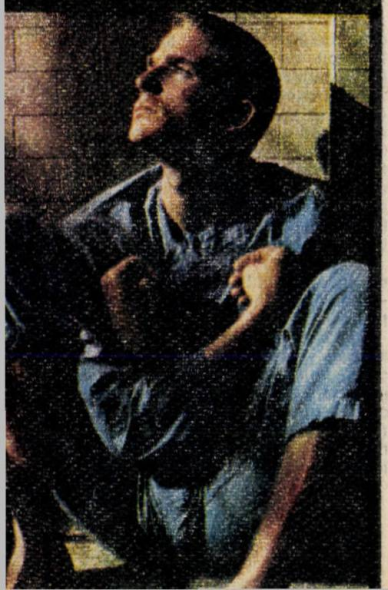
Dacă **Bugsy Malone** a fermecat, **Expresul de la miezul nopții** a șocat, **Celebritate** a descreștit frunțile, **Împușcă luna** a trecut aproape neobservat, **Pink Floyd — Zidul** a stîrnit în special entuziasmul amatorilor de rock, **Birdy** (1984) i-a asigurat lui Parker un loc fruntaș printre cei mai buni regizori ai anilor '80. „Cel mai neobișnuit film despre cel mai neobișnuit subiect" (pentru a cita o formulă publicitară) izbutește să găsească o traducere vizuală sublimă pentru un complicat roman psihologic scris de William Wharton. (Filmul primește la Cannes 1988 premiul special al juriului).

Birdy este un tînăr, fost combatant în războiul din Vietnam, care se află internat într-un spital militar într-o stare de semicomă ce durează de aproape un an. Numele lui este mai degrabă o poreclă, pentru că Birdy și-a dorit dintotdeauna să zboare (în engleză bird înseamnă pasăre), uneori a și încercat, dar fără succes, iar acum zace în mijlocul salonului de spital ca o pasăre închisă în colivie. Doar prietenul lui, Al Columbato, mai crede că va izbuti să-l scoată din letargie.

Parker însuși nu știe cum să definească această splendidă alegorie despre libertate, vis și ideal, dar recunoaște că este „un film foarte special, care atinge sfere bizare și abstracte", spre deosebire de următoarea sa operă — **Sufletul îngerului** — mult mai ușor decodificabilă, fiind „un amestec de film polițist clasic cu legenda lui Faust, la fel de clasică". Aventurile detectivului particular angajat de către un personaj misterios să elucideze un caz încîlcit constituie doar pretextul polițist al unui discurs cinematografic care se vrea a fi mult mai profund și serios. Pentru că, de fapt, criminalul nu este altul decît eroul nostru, personajul misterios este însuși „diavolul", iar filmul vorbește (ce e drept cam abscons) despre căutarea și descoperirea de sine.

Privind retrospectiv această carieră de cineast aflată în deceniul nouă în plină înflorire — după 12 ani și 8 filme —, urmărindu-i meandrele și hățișurile, succesele și neîmplinirile, petele de umbră și de lumină, am putea spune că, în cazul său, demonul cinematografic îl îndeamnă pe regizor la o nesfîrșită căutare de sine.

Grupaj realizat
de **Cristina CORCIOVESCU**



Omul care voia să zboare (*Birdy* de Alan Parker — cu William Hurt premiul de interpretare la Cannes 1985)

Fellini la ora bilanțului

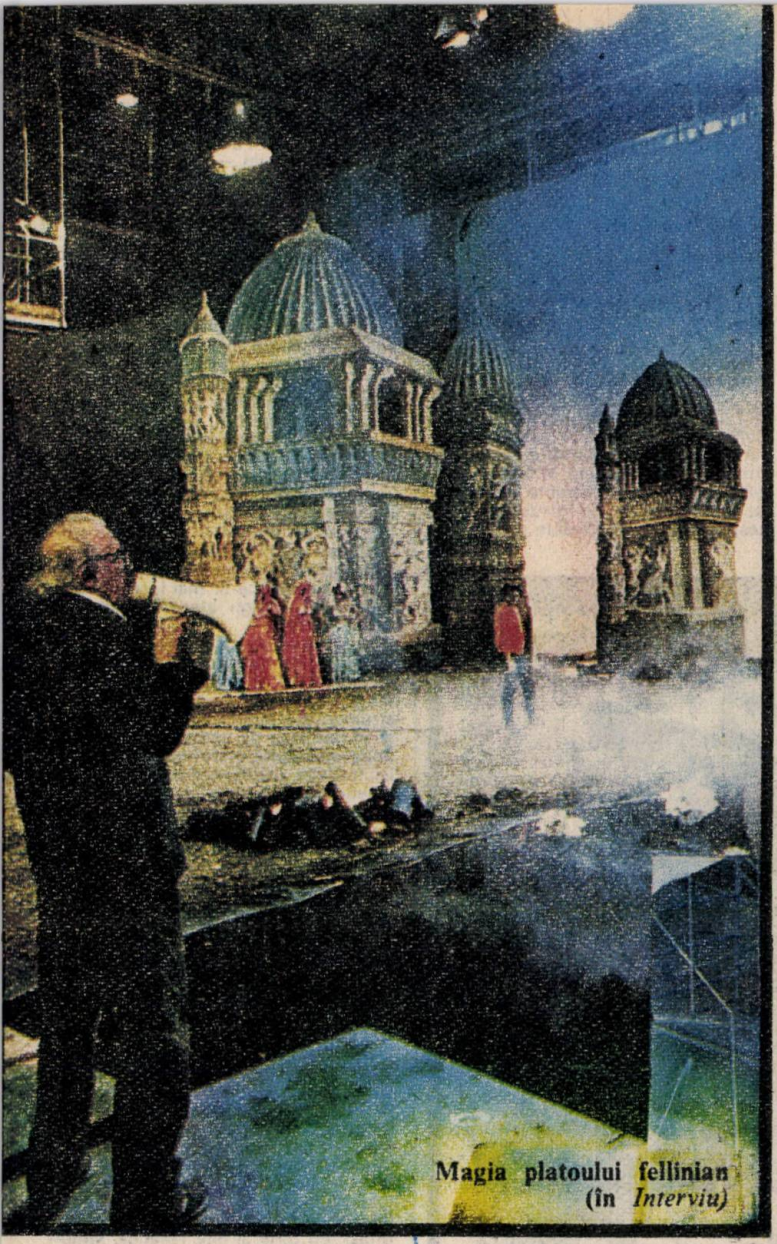
Fellini și „lumea lui" — văzuți de Bruno Bozzetto

„Pînă nu de mult eram cel mai tînăr. Poți deveni deodată cel mai bătrîn?"

La 20 ianuarie 1990 Federico Fellini va împlini șaptezeci de ani. Vîrstă bilanțieră, nu-i așa? Însă — la urma urmei — ce-i acela un „bilanț"?! Uneori, nu e mai mult decît o trecere în revistă a trecutului, o listă, un **curriculum vitae**, un simplu inventar de titluri; alteori, poate fi o recapitulare cu mai adînci implicații, o sistematizare, o reordonare a operei, implicînd decuparea unor etape sau a unor serii tipologice, adică o operație analitică de anvergură, pornită de la ansamblul creației și ajungînd pînă la teme, personaje, stil...

Față de aceste variante, îndrăznesc să văd în filmele mai noi ale lui Fellini o soluție aparte, prin care marele artist transformă propriul său bilanț într-un etaj nou al operei, într-o sinteză cu sens superior, înglobînd tot ce a fost în noua materie a unei filosofii personale de viață, la care l-a adus ceea ce se numește de obicei „înțelepciune a senectuții". Ghilimele obligatorii în cazul lui Fellini, căci nu e ușor de asociat ideea de înțelepciune, prin definiție calmă, chibzuită, cu temperamentul totdeauna exploziv al genialului bufon (cum i s-a spus de atîtea ori). La o primă „vedere", filmele tîrzii nici nu fac notă aparte: ele ne întîmpină cu același univers agitat, colcăitor, zgomotos și pestriț, caricatural pe de o parte, dramatic pe de alta, burlesc și tragic deodată. Sînt filmele aceluiași copil teribil de altădată. Și totuși, atmosfera senectuții s-a infiltrat progresiv, introducînd în această lume de umbre colorate o tensiune extraordinară. Conviețuiesc acum într-una și aceeași ființă „doi" Fellini: unul simte ora tîrzie, premergătoare apusului, celălalt continuă să trăiască într-o perpetuă dimineață a jocului; cel dintîi e conștient că a sosit timpul meditației necruțătoare cu sine, celălalt nu vrea să știe nimic, absorbit de fantasmele enorme ale inepuizabilei sale imaginații; primul simte tristețea sfîrșitului, pe cînd al doilea se agață mai departe de bucuria comédiei care nu se termină niciodată; unul vine dinspre amara filosofie a vieții, celălalt dinspre vesela ignoranță a ingenuității; întîiul dinspre realitate, al doilea dinspre vis; „înțeleptul" și „copilul"... Li se potrivesc binișor versurile aforistice blagiene: „Copilul rîde:/ «Înțelepciunea și iubirea mea e jocul!»/ [...]/ Bătrînul tace:/ «Iubirea și jocul meu e-nțelepciunea!»".

Din conviețuirea „celor doi" iese — așadar — o tensiune creatoare specială. Fellini însuși a simțit că ceva important s-a schimbat, de vreme ce-și exprima la începutul anilor '80 (într-o carte-interviu din 1983, semnată de Giovanni Grazzini și tradusă în serial în **România literară** de către



Magia platoului fellinian (în *Interviu*)

Adriana Fianu — aici, în nr. 14/1989) o anume nedumerire față de sensul virsteior: „Pina nu de mult, în toate grupurile, la toate reuniunile, la toate mesele, eram cel mai tînăr. Se poate ca, într-un interval de cîteva ore, de o zi, hai să spunem de o săptămînă, să devii, deodată, cel mai bătrîn?". Cu alte cuvinte, pînă nu demult filmele lui Fellini n-aveau vîrstă, în spatele lor se afla mereu acel **enfant terrible.** Pentru ca, brusc, fără tranziție, fără să fi parcurs (psihologic vorbind, firește!) etapele de cuminție ale maturizării, cineastul să se trezească bătrîn, apăsat — să zicem — de povara trecutului, de conștiința fugii ireparabile a timpului, ba chiar și de acel presentiment al... Și atunci... Atunci Fellini se întoarce pe platouri și face filme tot atît de bogate de colorate și de trăznite ca și înainte, dar lasă să se și infiltreze în bogăția, culoarea și trăzneala lor o pînză de sfîșietoare melancolie. Filosofului i se face loc lîngă bufon (care — se știe asta cei puțin din timpurile victoriene — era și el niței filosof, însă în alt fel!) — și iese o genială sinteză cinematografică, prin care simți la rîndul tău că ți se spune ceva important, ceva esențial despre lume și viață. Ceva ce e musai să vezi și să asculți, așa cum trebuie să te înfățișezi cînd se dezvăluie o taină mare. Păzea!: sosește Fellini la ora bilanțului....

Totul a început cînd repeta o orchestră

Tema bătrîneții, a decrepitudinii, a degringoladei și a morții nu e nouă la Fellini, însă ea se încarcă de toată această filosofie „trăită" abia în filmele deceniului nouă, în **E la nave va** (1982), în **Ginger e Fred** (1986) și în **Intervista** (1987). Un început de schimbare se simțise deja în **Il Casanova di Federico Fellini** (1976), pe care-l putem interpreta ca pe o freudiană dare de seamă asupra unei anumite derute existențiale, asupra senzației că „ceva se întîmplă", „ceva se încheie". Însă privirea înapoi, bilanțul și sinteza încep abia în pragul vîrstei de șaizeci de ani, cînd Fellini filmează **Prova d' orchestra** (1979) ca pe o concluzie a operei sale de pînă atunci. Ca pe o demonstrație, un rezumat, o machetă. Gest cu valoare de „artă poetică": autorul schițează — într-un fel — modelul, imaginea-standard a filmelor sale, fixîndu-le într-o „rețetă" și indicîndu-le un sens global. Sigur că nu era prima dată cînd medita asupra propriei sale creații: o făcuse explicit în **8 1/2** ori în **Roma di Fellini**, avea s-o facă și în **Intervista** și, în genere, se poate vorbi în întreaga-i operă despre o dimensiune autoreflexivă. Dar acum ne era înfățișat — ziceam — însuși „modelul".

Prova d'orchestra (Repetiția orchestrei) s-a ivit ca o machetă — aproape „didactic" construită — a **parabolei grotești.** Parabolă a existenței, a „cercului nostru strîmt"... Cam acesta ar fi tipul general al filmelor felliniene: indiferent ce subiect și-a ales, ce mediu, ce spațiu, artistul a avut forța de a transforma totul într-un **theatrum mundi,** într-o reflectare a lumii, teribilă, viermuitoare, genială, nebună și asurzitoare, sublimă și dezgustătoare, rimînd vivace cu agitația subconștientului născător de „monștri ai rațiunii", tragică și comică, tragi-comică, într-un cuvînt: **grotescă...** De astădată, mesajul se concentra simbolic în repetiția unei orchestre, decupîndu-se cu o anumită claritate și simplitate (ceea ce nu însemna renunțare la carnația bogată și multiplu-semnificantă a detaliilor). „Simplitate" (fie și scrisă așa) — pentru că filmul e scurt (în jur de o oră) și se desfășoară într-unul și același spațiu (se iese din el doar de două ori și pentru puțin timp, în pauză, la bar, și în cabina dirijorului), de unde mai evidentă focalizare a semnificațiilor principale, cu pomenitul aspect demonstrativ. Dincolo — trebuie mereu adăugat — de luxurianța figurativă, nelipsită din creația lui Fellini, întotdeauna mișcată, agitată, aglomerată **et caetera.**

Spațiul cu pricina e o biserică veche, largă, văruită în alb, cu băncile de rugăciuni scoase (e catolică). Într-o parte au rămas cîteva strane, iar cam în locul unde ar fi fost să fie altarul se va instala dirijorul. Însă deocamdată, la început, nu se află acolo decît bătrînul îngrijitor, copist de partituri, care își rostește — mucalit o vreme, visător după aceea, ironic tot timpul — monologul: se bucură că iese peste un an la pensie (și face la acest punct un salt șmecheresc de clown), dar recunoaște că nu poate trăi „senza musica" și-și amintește nostalgic vremurile de odinioară, cu ce orchestre, ce instrumentiști, ce dirijori... El, bătrînul îngrijitor, e de fapt imaginea vie a marii pasiuni pentru artă (și care e aceeași — nu-i așa?! — indiferent dacă iubești muzica ori pictura, circul ori... cinemaul!): pasiune nu în sensul „elevat", subțire-patetic și cam sclifosit al „puriștilor", ci în felul pedestru, apropiat, fratern al ce-

lui care știe totul din culise, care a văzut nu doar minunea transfigurării poetice, ci și crăpăturile fine ale fardului, nu doar grandoarea actoricească, ci și tusea de dinaintea intrării în scenă, nu doar lacrimile rampei, ci și zîmbetele de după tragerea cortinei (sau invers: întîi veselia, apoi tristețea...). Pe el, pe bătrînul îngrijitor, aveau să-l urmeze personajele-cheie din filmele următoare. Vom ajunge și noi la ele, deîndată.

Pînă atunci, repetiția orchestrei! După „prologul" apologiei înaintașilor (un fel de variantă în cheie bufonă a scenariului urmat și de Eminescu în **Epigonii!),** scena se populează treptat, sosesc muzicanții. Intră, se instalează, își pregătesc instrumentele, mănîncă, ascultă radioul, iau medicamente — și, fără să bagi de seamă, te trezești că nebunia a început: tineri și bătrîni, buni și răi, grași ori slabi, mulți dintre ei cu mutre „speciale",

Parabola vieții prin ochii senectuții

„felliniene", pe măsura gustului caricatural al maestrului, intră cu toții în atmosferă, desfășurînd în fața noastră fel și fel de temperamente și de stări de spirit, fiecare cu gîndurile și cu gesticulația lui, cu idealuri și deziluzii, cu bucurii și amărăciuni, într-o veritabilă forfotă de destine,... ca-n viață! Parabola crește firesc, fără excese simbolice, căci Fellini știe să exploateze la maximum — „la sînge"! — detaliile concrete, varietatea suculentă și inepuizabilă a existenței. Vorbind direct către noi, muzicanții își prezintă instrumentele cu drag și pasiune, de o manieră în același timp impresionantă și hazoasă (ca în vechiul stil chaplinian, bunăoară): așa aflăm că trombonul e glasul unui „solitario" și că prima vioară e „il cervello", „il cuore dell' orchestra sinfonica", ascultăm amintirile clarinetistului, care se mîndrește că a cîntat cîndva cu Toscanini și acela i-a spus „Brava, giovanotto!", unul dintre violoniști zice că instrumentul lui e feminin, altul că e tipic masculin, mai tîrziu vom afla și că oboiul aduce „elevație interioară", iar omul cu tuba îi va spune „ea" instrumentului, mîngîindu-i buza orificiului și mărturisindu-ne că n-„o" poate lăsa „singură"... Apoi apare și dirijorul (pe italienește **direttore,** ceea ce ar mai însemna și... **regizor** al întregii afaceri!), repetiția poate începe!

Nu va fi — se-nțelege — o repetiție oarecare, calmă și ordonată. În stilul lui inegalabil și inimitabil, Fellini împinge „nebunia" și mai departe: instrumentiștii cîntă cînd le vine rîndul și în rest stau de vorbă, se ceartă, se împacă, ascultă mai departe la radio, își fac vînt (căldură mare!), încep să lepede din haine, ba chiar unul își dă jos și cămașa! În pauză aflăm și gîndurile dirijorului, care ne vorbește despre decăderea muzicii („cînd dirijez, uneori mă simt ca ridicol, ca un mort, ca o fantomă"), dar și despre rolul „sacru" al șefului de orchestră (dirijorul e ca un „preot", căruia instrumentiștii i „se confesează"). Mai apoi, ceva începe să bruieze aparențele realiste ale repetiției, se aud din cînd în cînd bubuituri și biserica se zdruncină, la un moment dat lumina se stinge și instrumentiștii se „revoltă", fac „revoluție", umplu pereții cu proteste (e drept că sînt cîțiva care se sustrag: unul ascultă mai departe un meci de fotbal la radio, iar pianista intră cu un coleg „amurezat" sub pian, izbutind ca, între timp, să mai și mănînce un corn!). Zguduiturile se întețesc și orchestra va trece la un grotesc ritual de fetișizare a **metronomului** (și chiar apare un metronom uriaș), cu torțe și fețe fanatice, atmosfera simbolică se tensionează și deodată peretele se crapă, se prăbușește și în spărtură se vede bălăngănindu-se, ca un pendul (al lumii), un glob mare, metalic, cenușiu, misterios. E un aer de cataclism, e consternare, e disperare, e praf, harpista e rănită sub dărîmături (sau a murit?) — dar se aud două replici ale speranței și supraviețuirii: „muzica ne va salva" și „repetiția continuă"; pentru ca în final dirijorul, care tot repetă îndemnul din urmă, și care mai presărase și înainte printre vorbele sale cîte un „halt!" ori un „kaput!", să o dea direct pe nemțește, cu tonul răstit și sinistru al dictatorului de altădată. Imaginea e acum complet neagră. Se aude doar vocea care-i zice înainte. Și ne dăm seama că ni s-a înfățișat „macheta" lumii nebune, nebune, nebune, cu figuri de tot soiul, cu toate ale vieții, cu manipulați și manipulatori, și pe deasupra cu un sens care ne scapă, deși îl simțim aproape,

Momentul *La Strada* (Giulietta Masina și Anthony Quinn)

chiar avem uneori impresia că-l putem atinge, ca pe un glob mare, să zicem...

Și arca merge mai departe

Cu **E la nave va** și **Ginger e Fred**, Fellini dezvoltă spectaculos parabola dezlănțuită a vieții văzute prin ochii senectuții. În filmul dintîi, imaginea lumii ca „arcă a lui Noe" sporește în luxurianță, după cum și registrul stilistic se diversifică extraordinar, într-o sinteză copleșitoare.

O întreagă „nebunie" ne întîmpină și pe „scena" (pe punteal) din **E la nave va (Și vaporul merge mai departe)**. Ne aflăm pe un vas somptuos, cu cabine elegante, cu saloane, bar și restaurant de lux. Pasageri sînt colegii, prietenii și admiratorii apropiați ai marii cîntărețe de operă Edmeea Tetua, tocmai dispărută. Conform dorinței ei, camarazii au pornit să-i ducă cenușa către o insulă anume. Nu există — însă — la Fellini situație tristă fără revers umoristic, nu există dramă fără parodia ei, nu există — cum ziceam — tragic curat, ci doar grotesc. Prin urmare, încă de la început, de la solemna îmbarcare, lucrurile vor aluneca spre comic: scena e mută, cu inserturi, trasă în sepia, în maniera începuturilor cinematografului, cu — în plus — importantul filtru ironic al conștiinței că se filmează. Cîțiva știu despre ce e vorba și întorc capul după aparat, alții n-au mai văzut așa ceva și privesc uimiți la dracovenie, unii vor să iasă bine „în poză" și stau fie făloși, fie bătoși, cei doi cu perna de pluș pe care stă urna cu cenușa cîntăreței sînt puși să repete drumul pentru ca operatorul să-i poată imortaliza — și tot așa, cu o vervă comică irezistibilă. Se trece apoi la color și pasagerii urcă la bord, cîntînd toți, ca la operă (într-o subțire parodie — cred — a modei filmelor de gen)...

Personajul principal al filmului va fi oarecum în afara poveștii: e cronicarul Orlando, care umblă printre ceilalți cu carnețelul în mînă, încercînd să-i cunoască și să-i înțeleagă. Fellini păstrează aici cu bună știință ambiguitatea între statutul de cronicar monden și acela de martor al existenței, de cronicar în vechiul sens al înregistrării istoriei. Omul care privește și descrie lumea... Acest Orlando e — de altfel —un bărbat în jur de șaizeci de ani (cînd s-a lansat filmul, Fellini avea șaizeci și doi), plinuț, încărunțit, cu un chip vesel, bonom și cam ingenuu, drept pentru care își permite să zică lucrurilor pe nume, fără teamă de ridicol, fără pudori „intelectuale". Într-un insert de la început îi citim gîndurile despre rostul meseriei sale: „Mi se spune: tu ești cronicarul! Povestește tot ce se întîmplă! Dar cine știe tot ce se întîmplă!"; apoi se întreabă candid, vorbind către noi, întors spre camera de filmat: „Încotro se îndreaptă toți oamenii aceștia?"; iar mai departe formulează, jumătate serios, jumătate în glumă, tristul adevăr al repetitivității vieților noastre și al poveștilor despre ele (adică... a artei înseși): „S-a mai spus? Dar toate lucrurile au mai fost făcute și spuse!" De la un punct încolo, către final, cronicarul va începe să ne relateze faptele la timpul trecut, timpul narativ, semn că ceea ce am văzut sub ochii noștri a devenit deja, cu adevărat, poveste, **histoire**... Pe vapor sînt și doi operatori care filmează, într-un salon se vor proiecta niște imagini chiar în stilul epocii, în alb-negru, cu Edmeea Tetua, marea dispărută — peste toate acestea adăugîndu-se o perspectivă „auctorială", care introduce tăieturi, prim-planuri, scene din intimitatea cabinelor, detalii și planuri de ansamblu, inclusiv priviri de departe către vas (care se numește **Gloria N.**). Rezultă un efect global de multiplicitate a atitudinii față de cele povestite, „descrise" parcă din toate unghiurile și în toate felurile, ca-ntr-o cuprinzătoare „comedie umană".

Chiar așa! Căci cîte nu se întîmplă acolo, pe vapor: certuri și împăcări, amoruri și adultere, invidii și gesturi de camaraderie, gingășii, cruzimi sufletești, intrigi și politică, pînă la vestea că a izbucnit războiul (sîntem în 1914), după care apar și conflictele armate! La bord sînt strînse națiile toate, pasagerii venind din cele patru zări: italieni, austrieci, americani, un polonez, un ungur, un rus, turci, arabi, plus o „invazie" de sîrbi care se refugiază pe punte. În atari condiții, interviul pe care cronicarul i-l ia altei sale Marele Duce von Herzog (foarte tînăr, foarte prost și foarte gras) nici nu depășește stadiul de discuție absurdă, de precizare a cuvintelor, într-o stupidă încîlceală lingvistică (se rostesc vocabule pre limbile italiană, germană, poloneză, maghiară...). Ba chiar e vorba despre o arcă a lui Noe la propriu: pe geamul mare al restaurantului intră un porumbel, paznicul ține ascuns în cală un rinocer (care se simte rău, căci ar fi „îndrăgostit" — iar marinarii îi mai spun „dragon"!), se vorbește despre un șoarece, bucătăria e plină de pești și găini...

Acesta fiind cadrul și aceasta lumea, Fellini înscenează tot soiul de comicării, cu cîteva episoade absolut savuroase, de un incontestabil geniu buf: de pildă, acela al competiției cîntăreților în vizită la sala cazanelor, într-un balcon, rugați de jos, de către fochiști, să cînte ceva și ambiționați care prinde o notă și mai înaltă decît ceilalți, cu extrem de subtile sugestii privind complexele și orgoliile de artist; sau scena „experimentului" prin care baritonul Ilya adoarme o găină sub „hipnoza" vocii sale, în mijlocul vastei și aglomeratei bucătării (care e ea însăși o lume, o „arcă"); și încă altele, cu multe aluzii — și „înalte", „filozofice", și parodice, îmbibate de o crîncenă ironie — la agitația vieții și la problematica artei și a artistului. În sfîrșit, după ce un cuirasat austro-ungar (sau sub ce pavilion va fi navigat) trage cu tunurile în plin și în peretele calei se cască o spărtură cam ca în **Repetiția orchestrei**, Fellini deconspiră pînă la capăt convenția: în timp ce nava se scufundă, camera se trage înapoi și vedem toată mașinăria studioului de filmare, mecanismul care „leagă" puntea pe dedesubt, reflectoarele, cablurile, operatorii, echipa toată. Undeva, departe pe mare, rămîn într-o barcă doar cronicarul cel cărunt, bonom, ingenuu și... rinocerul! Ultimă farsă a comedianului, dacă nu va fi trebuind cumva să facem aici vreo legătură mai profundă cu detaliul sentimentului care-l făcea pe „dragon" trist și tăcut...

Amintiri, amintiri (Ginger și Fred cu Masina și alter-ego-ul Mastroianni)

Între televiziune și Cinecittà

Deconspirarea convenției spectacolului continuă în **Ginger și Fred** și în **Interviu**, unde spațiile alese pentru transgresia parabolică sînt televiziunea și studioul cinematografic. Crește în aceste două filme (peste care voi trece în mai mare viteză) și gradul de implicare propriu-zis biografică a „bătrînului" regizor: în **Ginger și Fred** apar Giulietta Masina și Marcello Mastroianni, actorii cîndva emblematici pentru creația tînărului și impetuosului Fellini, acum și ei grizonați de trecerea anilor, pentru ca în **Interviu** Mastroianni să se joace pe el însuși, în studiourile de la Cinecitta , și să-l vedem chiar pe Fellini rememorîndu-și cariera și descriindu-și împărăția platourilor de filmare. În același sens, revelatoare e și scena, deja celebră, în care Mastroianni și Anita Ekberg urmăresc pe pînză, priviți din umbră de Fellini, secvența fîntînii arteziene din **La dolce vita**, jucată împreună în tinerețe (în 1960). Mereu gata de bufonerii, mereu atent la „lumea nebună, nebună, nebună", marele creator e acum furat de obsesia privirii înapoi, de nedumerirea în fața chipului pe care i-l reflectă oglinda („Se poate să devii deodată cel mai bătrîn?"...)

Cuplul din celălalt film nu e al celebrilor actori-dansatori americani, ci al unor comedianți de mîna a doua, care-și cîștigaseră pîinea imitîndu-i pe aceia la vremea lor. Niște simple cópii, niște „sosii", scufundați apoi în anonimatul mediocrității și al bătrîneții. Însă, pe neașteptate, li se mai oferă o șansă: să reapară într-un show televizat, să-și mai danseze o dată numărul, să contribuie la reconstituirea de atmosferă pe care o încearcă realizatorii emisiunii. Prilej de teribilă dezlănțuire felliniană: peste

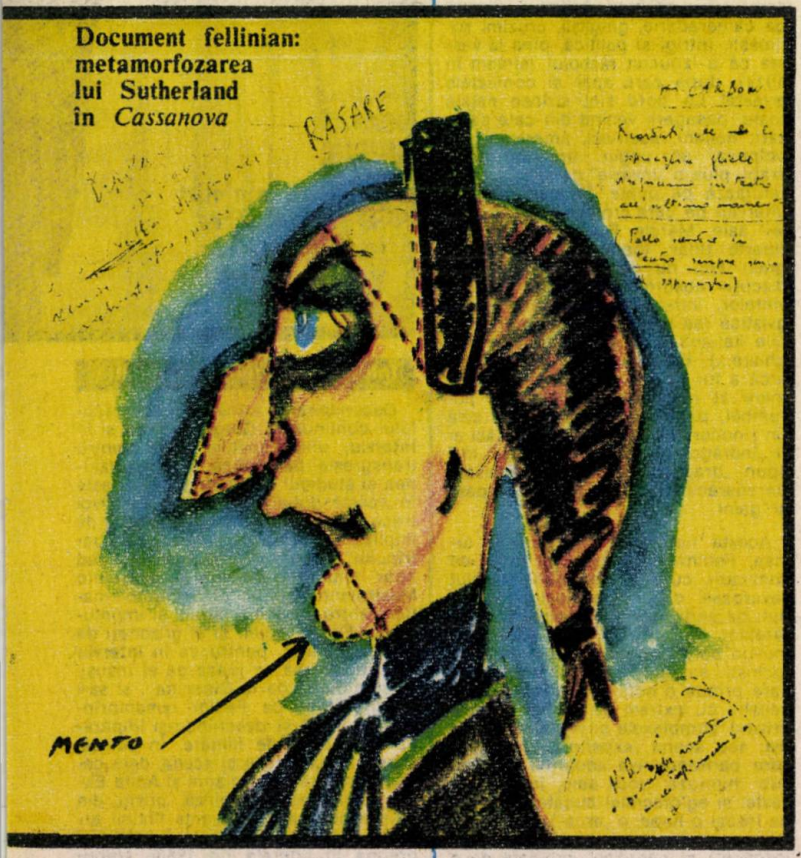
tot — în cabine, pe coridoare, în bufetul-restaurant, pe platourile de transmisie, în hotel, în orașul întreg — domnește o dezordine colosală, o colcăială carnavalescă și demonică, infernală (de altfel, critica italiană a sesizat la începutul filmului o trimitere la **Infernul** lui Dante), cu figuri grotești, halucinante, perindîndu-se dinaintea noastră în ritm accelerat, agresiv, istovitor. Iar fundalul e de veritabilă „apocalipsă" sonoră: pretutindeni se aude un zgomot continuu, un vuiet de sirene, difuzoare, voci certărețe sau țipătoare, un uruit-șuierat-țiuit care pare să nu se mai termine — și care se va suspenda brusc atunci cînd cei doi vor rămîne singuri sub lumina reflectoarelor. Fără să mai intru în detaliile poveștilor, voi mai adăuga doar că, aici ca și în **Interviu**, agitația funambulescă și nonșalantă a lumii rămîne nu mai mult decît un „ecran" (e drept că lat cît o „panoramă a deșertăciunilor"!) pe care se proiectează temele mari, grave, tragice ale autorului: „adevărul" și „minciuna" vieții și a creației, dragostea generică și aceea tîrzie, devenită afecțiune melancolică și tristă, rădăcinile freudiene ale personalității, fuga ireparabilă a timpului și acel presentiment al...

•

Încă două vorbe despre sensul global al sintezei care am spus că este etajul „optzecist" — și bilanțier — al operei marelui regizor. Convietuirea „celor doi" Fellini a oferit filmelor sale din acest deceniu premisele unei — cum am arătat pînă aici — extraordinare priviri „sumative", pe mai multe planuri. Ni se dezvăluie — întîi — o „recapitulare" propriu-zisă a creației, înfăptuită prin diversele procedee de autocitare și autoanaliză (inclusiv autoironică și parodică). Avem apoi — într-un plan mai general-cinematografic — o sinteză a istoriei filmului, într-o reluare simbolică a evoluției de la epoca mută și pînă astăzi. Ar mai fi — în al treilea rînd — o fuziune a vieții cu ficțiunea, un amestec inextricabil de fantazare și autobiografism prin care confesiunea auctorială pare să impregneze spațiul creației și — prin extrapolare — întreg spațiul existenței umane, fixate într-un tablou fellinian de anvergura unei imagini universale a lumii sfîrșitului de secol XX. Pînă la urmă, prin toate aceste date, îl descoperim pe artist împărățind deasupra unei opere nebunesc-postmoderne, ca un fel de Prospero atotputernic: trist, îmbătrînit, însingurat în miezul agitației fantasmatice de care s-a înconjurat, cu un ochi melancolic și umed; dar cu celălalt continuînd să clipească vioi, cu draconică șmecherie, plănuind alte și alte șotii. Căci carnavalul merge — încă — mai departe...

Ion Bogdan LEFTER

Document fellinian: metamorfozarea lui Sutherland în *Cassanova*



post scriptum

Interviu despre Interviu

Spectatorii și presa de pe toate meridianele au făcut din **Intervista** lui Fellini un eveniment al artei a șaptea. El coincidea cu 40 de ani de cinema ai maestrului italian, dar și cu un moment al filmului, în țara lui și în lume, o răscruce. Nimeni altul ca Fellini nu a exprimat mai patetic și mai stăruitor criza relației dintre cinema și televiziune, dincolo de spectacolul „concordiei" lor.

Semnificațiile **Interviului** au fost identificate și explicate de sumedenie de comentatori. S-a spus de exemplu că ar fi un film al dedublărilor, al receptării la mai multe nivele, că ar fi străbătut de dublu-sensuri și analogii. S-a afirmat că nu ar fi nici documentar, nici film-amintire, nici roman în imagini.

Dar ce este **Interviul?** Poate un film narat pe un ton de confidență detașată, un film aproape șoptit, pentru un public complice pe care maestrul îl invită într-un fel de salon-subiectiv să asiste la o frescă tipic felliniană.

Cît timp a filmat, Fellini nici nu a vrut să audă de vreun ziarist pe platou, indignat de o asemenea eventualitate. Indignare exprimată, bineînțeles, unui gazetar: „Cum să acorzi un interviu despre un film care se intitulează **Interviu?** — relatează Marcelle Padovani de la „Nouvel Observateur". Și ce să spun? Că mă auto-intervievez? Asta-i curat terorism."

Așa a început, de fapt, Fellini discuția cu gazetara franceză, el care e mereu în dezacord cu ceva și apoi acceptă. „Nu poți fi sincer dacă vrei să-ți faci reclamă. Și nu poți să rămîi credincios operei tale dacă începi să bați toba."

Cel de-al doilea grad de enervare se stinge și el încet, urmat de o tăcere pregătitoare după care maestrul intră în subiect. „Filmul meu este o plimbare, un vagabondaj. O divagație, un bilci grafic, o zmîngăleală, urmărită îndeaproape de camera de luat vederi".

Îl cuprind remușcările și își reproșează. „Ce lipsă de reținere! Cîte pretenții! Mă simt ca unul care încalecă pe cal și ordonă trupei: înainte! Cu toții la castel! Dar nu există nici un castel!"

Vine vremea prînzului pe pla-

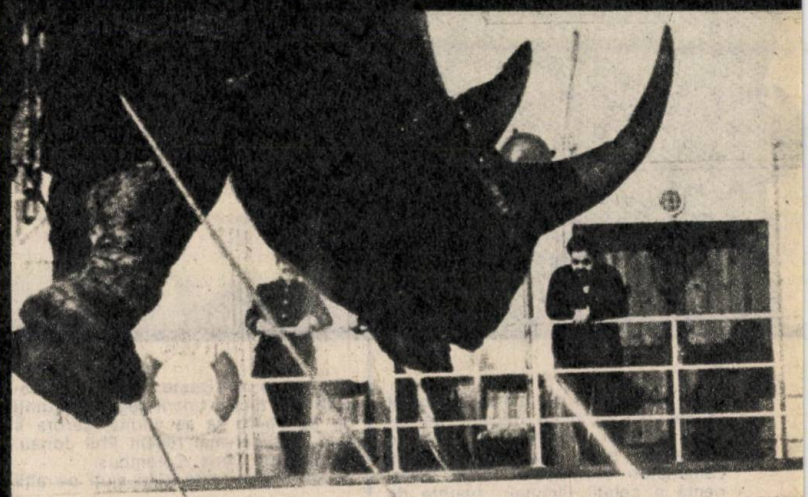
toul de la Cinecittà și Federico Fellini își are tabieturile lui culinare. Se duce la masă cu toata echipa, dar signora Adriana, bucătăreasa preferată, îi aduce supa preferată pe care maestrul o soarbe ca un soldat din linia întîi a frontului. Și așa, starea de spirit cunoaște o altă schimbare. De astădată se recurge la tonul confesiv: „Totuși, cu puțin orgoliu pe măsura meseriei pe care o fac, aș putea spune că e o experiență unică filmul **intervista**, o experiență cu neputință de reprodus. Probabil că este o consecință a modului meu de a face cinema, ca și a unor întîlniri pe care le consider providențiale — mă gîndesc la cei 150 de oameni care lucrează cu mine, unii dintre ei de ani de zile, care mă urmează și au încredere în mine, în mine cel care n-a avut niciodată o idee și nici un program și căruia în fiecare dimineață i se întîmplă să vină la studiou doar cu cîteva gînduri răzlețite pe o bucată de hîrtie..."

Nu mai așteaptă să i se pună vreo întrebare de către interlocutor. Ai zice că și le pune singur, în gînd, și își răspunde cu voce tare: „Sînt un leneș, o fire pasivă, gata oricînd la compromisuri."

Asta o spune ca să se justifice probabil că n-are răbdare să elaboreze un scenariu sau să-și aștearnă pe hîrtie povestea pe care vrea să o filmeze. (Dar a avut răbdare să scrie un roman pe o idee de film, „Roma"). Nu, — asta e sigur, — succesul nu-l îmbată și din discuție reiese, ceea ce este chiar surprinzător, că Fellini de puține ori în viață a știut ce este aceea fericirea. Și filosofează cu voce tare: „În definitiv ce e lumea asta? Aș zice că e ca Cinecittà. Tot un fel de oraș, cu străzi, bulevarde, drumuri care se pierd undeva, o junglă care este un maidan plin de resturi de filme, vechituri, buruieni, o piscină veche, un loc unde iarna e frig și vara cald. Ideea mi-a venit într-o vară cînd mă aflam la Cinecittà și toată lumea era plecată în vacanță. M-am întrebat: ce-aș face eu dacă m-aș trezi blocat aici? Mi-au trecut prin cap atunci multe lucruri și cum sînt un artizan, am vrut să le fac cu propriile mele mîini. E firesc pentru unul ca mine care știe ce să facă cu o bucată de scîndură, cu niște cuie, cu rochii, cu machiaje, cu lumini, unul ca mine care n-are nimic de spus dar se pricepe cum să spună".

Tăcere, o tăcere care pare definitivă. Nu este supărat dar o tristețe i se imprimă pe figură. Vroia să facă un film în care să vorbească despre cum și cît iubește el cinema-ul, cinema-ul pe care îl adoră și care nu mai știe cum să se bată ca să reziste atacurilor televiziunii. Își trage pălăria pe ochi, își strînge fularul cel roșu în jurul gîtului și cade pe gînduri, după ce își luase, de fapt, un auto-interviu.

„Deșertul" de la Cinecitta și magul lui: F.F.



Dive și rinoceri de mucava în *E la nave va*

Meseria mea e visul

La Hollywood multe s-au schimbat în decursul a nouă decenii de cinema. Totuşi o concluzie — ţi se spune — sumarizează dincolo de conjuncturi şi mode întreaga experienţă a cetăţii filmului: „Înainte de premieră nimeni, absolut nimeni, nu poate şti dacă un film va da o lovitură sau va fi un eşec!"

Singurul regizor care, în ultimul deceniu, pare să deţină totuşi acest secret, afirmă unii, este Steven Spielberg. El însă tăgăduieşte şi spune că reacţia publicului faţă de un film este, şi pentru el, absolut imprevizibilă. Fără a ţine să lămurim controversa, deci fără a da explicaţii, trebuie să consemnăm însă că Spielberg este cel mai rentabil regizor din toată istoria cinematografului. Box-office-ul este elocvent. Din 1982, anul premierei, **Extraterestrul (E.T.)** se află pe locul unu, în topul comercial dintotdeauna. Urmat fiind îndeaproape de alte cinci filme ale regizorului: **Fălci,** (locul V), **Pe urmele Corăbiei pierdute** (locul VII), **Indiana Jones şi Templul blestemat** (locul VIII), **Întîlniri de gradul trei** (locul XIV), **Gremlins (Duhurile rele)** (locul XVI). Continuînd numărătoarea, găsim în lista celor mai rentabile 50 de filme altele produse de Spielberg: **Undeva, cîndva,** regia Robert Zemeckis — locul întîi în box-office-ul anului de premieră (1985), **Poltergeist** — regia Tobe Hopper; **Gooonies,** regia Joe Dante. Am numit totodată trei dintre tinerii regizori ajutaţi de Spielberg să se afirme, cărora li s-au adăugat mai recent Phil Jonau, scenaristul Chris Colombus.

„De fiecare dată cînd ajuţi pe alţii să debuteze îţi retrăieşti propriul început. Cred că nimeni nu poate nega că resimte o oarecare vanitate cînd ajută un tînăr să-şi atingă ţelul. Este vanitatea de a-ţi proiecta propria experienţă asupra personalităţii şi carierei altcuiva, şi de a simţi, din nou, ce înseamnă să îndrăzneşti pentru prima dată", declara Spielberg, în 1986.

> „Am petrecut cea mai mare parte din viaţă în întunericul sălii de cinema"

Este greu de precizat, acum, cînd Spielberg a împlinit 42 de ani cum a îndrăznit el prima dată. Fiul unui inginer, expert în electronică, el primeşte permisiunea să ia în stăpînire aparatul de filmat al familiei, la 12 ani. De atunci, nu l-a mai lăsat din mînă. Face primul său „film", reţinînd pe pelicula unei Super 8, momentul ciocnirii vagoanelor trenului său electric. „M-am aşezat pe burtă, mi-am lipit ochiul cu aparatul de şine şi am înregistrat accidentul". Filmează apoi scene de război, folosind jeep-ul familiei şi la 12 —13 ani primeşte un premiu pentru un film de trei minute „povestind" atacul unei diligenţe de jucărie. De altfel, toate trenurile, camioanele, avioanele şi chiar cărţile copilăriei au devenit, rînd pe rînd, recuzita cinematografică a cineastului adolescent. La 16 ani realizează, filmînd un desen care imagina captarea unor semnale luminoase din spaţii extraterestre, primul său „science-fiction". Iată de ce nu trebuie să ne mire că la prima sa vizită de turist la studiourile „Universal" (familia se mutase între timp de la Cincinnati, la Phoenix, apoi la Los Angeles), după ce absolvise liceul, se pierde de grup şi se fofilează pe un platou spre a vedea cum se filmează de-adevăratelea. Fascinat, a doua zi de dimineaţă, se îmbracă într-un costum prezentabil şi cu servieta diplomat a tatălui său într-o mînă se prezintă la ora opt la

poarta studioului, intrînd în „curtea miracolelor" odată cu salariații. Repetă trucul — invenția se va dovedi doar punctul său forte — și, după cîteva zile, portarul care-i reținuse figura îi dă drumul, crezînd că este un nou angajat. Timp de trei luni, Spielberg urmărește, astfel, cum lucrează profesioniștii, petrecînd cum singur spune, azi, două zile din săptămînă la colegiu și trei (clandestin) la studioul „Universal". De atunci și alți tineri au folosit aceeași metodă, dar nu cu același rezultat. În cele din urmă se face remarcat de un producător-delegat care îl ia sub protecția sa. Și-i dă să facă filme de cîteva minute pentru departamentul de televiziune al studioului. Tînărul adună niște bani, scrie un scenariu despre doi turiști de ocazie, călătorind de-a lungul țării cu autostopul și, în zece zile, realizează un scurt metraj de 24 minute: **Amblin.** Îl arată conducătorilor studiourilor și aceștia îi oferă, pe loc, un contract de șapte ani ca regizor la departamentul tv. **(Amblin** a fost premiat la cîteva festivaluri internaționale de scurt metraj.) În amintirea acestui prim film și succes, Spielberg își va intitula, peste ani, propria sa companie de producție **Amblin Entertainment,** pentru care închiriază partea din spate a incintei studiourilor Universal. Dubla sa alegere poate părea întîmplătoare, dar ea definește o trăsătură importantă a omului și a filmelor sale viitoare: sentimentalitatea.

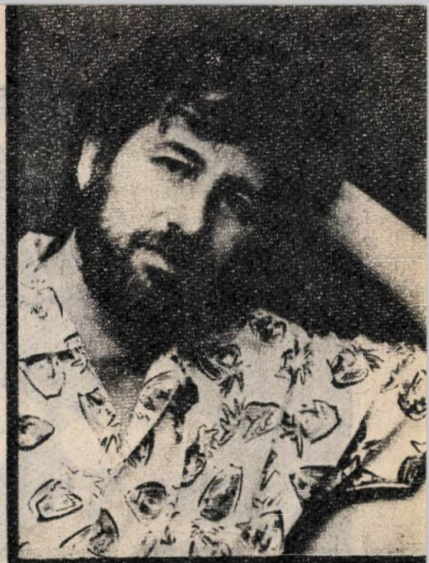
A spune „te iubesc" fără cuvinte

Buster Keaton spunea: „Cinematograful îți dă posibilitatea să spui **te iubesc** fără cuvinte." În acest sens, Spielberg pare să fie cel mai apropiat discipol al său. Prin dragoste, personajele sale transgresează bariere de rasă, de naționalitate și micșorează chiar distanțele dintre galaxii. Nu atît iubirile dintre un bărbat și o femeie îl preocupă pe regizor cît sentimentele care cimentează marile prietenii.

Aș aminti mai întîi prietenia dintr-un film care se abate de la stilul Spielberg: **Culoarea purpurie,** ecranizarea unui roman epistolar de Alice Walker, descriind 40 de ani din viața unui cuplu de culoare. Conflictele rasiale apar doar într-un singur (și atroce) episod, cînd „stăpînii albi" își fac simțită prezența iar consecințele se prelungesc peste ani... Dar ceea ce îl interesează pe romancieră și regizor nu sînt atît problemele rasiale, cît condiția femeii de culoare asuprită în propriul cămin de propriul soț. Singura ei salvare, desigur tot o salvare sentimentală care îi dă forța să îndure umilința și, în cele din urmă, să o înlăture, i-o dă tot prietenia. Aici prietenia între două surori: Cellie și Nettie brutal despărțite de soțul celei dintîi, un bărbat primitiv și rău, pentru care soția este un alt animal de povară. Apropierea sufletească dintre cele două femei nu poate fi frîntă însă de uneltirile sale și ele se vor regăsi în final. Același soț încearcă să rupă și simpatia dintre soția sa și o cîntăreață (aceasta „liberată" de orice prejudecăți cu mult înainte ca suratele ei să fi cîștigat bătăliile egalității) devenită implicit un imbold în emanciparea soției sale. Ceea ce se și întîmplă. „Cînd am citit cartea, ochii mi se umpleau mereu de lacrimi și am simțit că pot înțelege povestea lor chiar dacă nu eram negru". Și Spielberg a dovedit că poate reda emoțiile, resort secret al hotărîrilor personajelor sale, acum de culoare. Dar ceea ce primează în filmele sale este prietenia dintre copii.

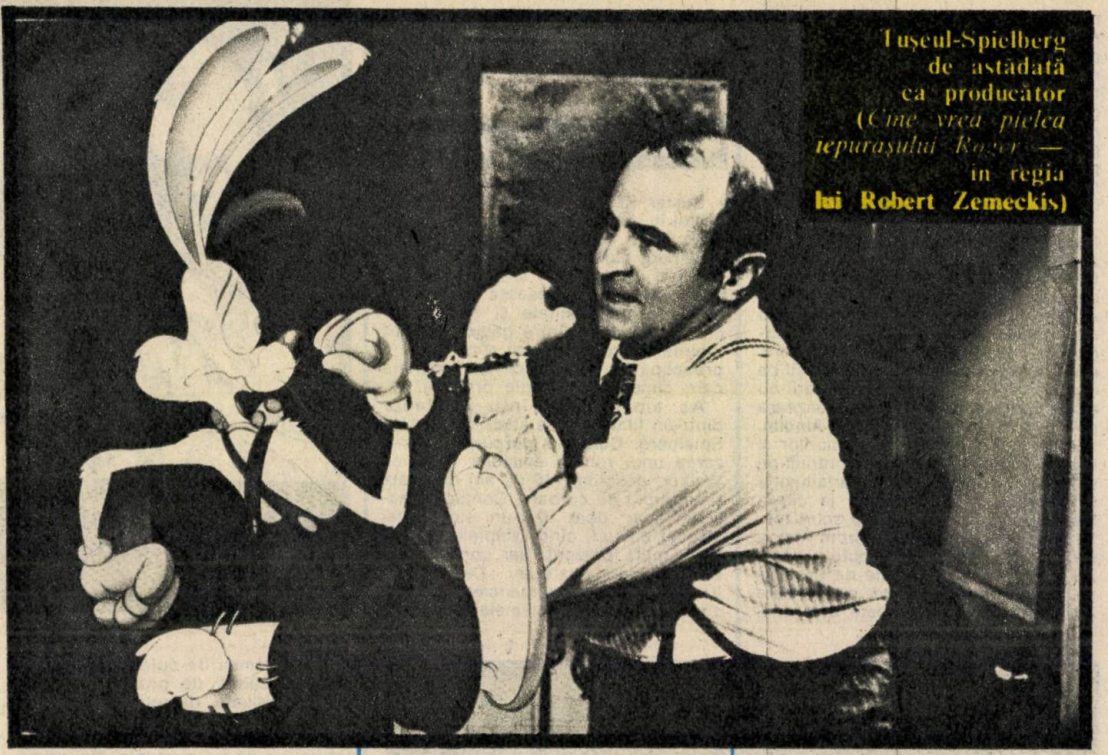
Așa este cea dintre un băiat și neajutoratul, micul extraterestru rătăcit pe pămînt. Acolo unde acesta este din prima clipă întîmpinat și hăituit de oameni înarmați cu pistoale și lanterne ale căror dîre luminoase sugerează evident reflectoarele-paznic de noapte din lagărele naziste: secvența de debut din **E.T.** Prietenia dintre copii și extratereștri era anunțată încă din cel dintîi film al exploratorilor galactice, acel tandru **Întîlniri de gradul III.**

În **Imperiul soarelui** regizorul plasmuiește o altă splendidă prietenie, tot la vîrsta copilăriei, de astădată amîndoi pămînteni: fiul unui diplomat britanic și un japonez. Sentimentele lor frățești depășesc hotarele de rasă, naționalitate și ignoră chiar războiul (cel de-al doilea mondial) ce îi



Cel mai rentabil regizor din toată istoria cinematografului: Steven Spielberg

Amy Irving, neuitată din *Competiția*, în regia lui Joel Oliansky



Tușeul-Spielberg de astădată ca producător (*Cine vrea pielea iepurașului Roger* — în regia **lui Robert Zemeckis**)

așezase, de la vîrsta purității, în tabere vrăjmașe. Prietenia lor ia naștere, ca oricare alta, dintr-o comunitate de gînd, simțire, de pasiune chiar. Băieții sînt amîndoi la fel de îndrăgostiți de avioane și de volutele temerarilor piloți, fără să deosebească aliații de inamici. Secvența finală, de o profundă umanitate, opune prin două simple replici, dușmăniei, înțelegerea, sugerînd că viitorul planetei ar fi altul dacă oamenii ar fi prieteni. Adevărul istoric trebuia însă respectat. Primele bombe atomice au fost aruncate. Japonia a capitulat. Războiul s-a sfîrșit. În primele ore de pace luptele locale continuă încă. Pe frontul din Extremul Orient un soldat american trage și ucide pe micul japonez. Prietenul său englez, izbucnește în lacrimi și-i strigă acuzator: „De ce l-ai omorît?"/ „Era un jap!" vine răspunsul (prescurtare dată japonezilor de către americani). „Nu, protestează băiatul, era prietenul meu!"

Cu aceste trei exemple am numit și principalul erou al filmelor sale: copilul. El este depozitarul inocenței, al purității, al bunei înțelegeri, fără de care pămîntul oamenilor s-ar pierde. El este deținătorul intuiției supreme care îl face să disocieze binele de rău, și atunci cînd îi apar sub alte măști. Doar copilul poate crea universuri pașnice și aduce speranța. În această viziune asupra copilăriei jucăușul Spielberg întîlnește gravitatea lui Faulkner pentru care copilul deține aceleași calități.

Sentimental și aventurier

Sentimentalismul cu care a cucerit inima spectatorilor nu este decît rar de sorginte melodramatică (ca în **Sugarland Express**). Emoțiile sale înfloresc de obicei pe tărîmul aventurii. Personajele sale sînt împătimiți într-ale riscului și depășirii obstacolelor de tot felul. Mereu angajați pe urmele necunoscutului, ei sînt exploratori neobosiți în spațiu sau în timp. Aventura este trăită în spații intergalactice sau pe Terra. În versiuni contemporane (**Duel pe autostradă**) sau retro (**Pe urmele corăbiei pierdute** și ale „templelor blestemate"); în plin mister, atemporal (**Zona amurgului, Gremlins**) sau în Toontown — orașul personajelor animate — unde prietenia, de astădată între făpturi de carton și oameni adevărați, își probează din nou rezistența, acum, pe parcursul unei intrigi polițiste, o spirituală șarjă animalier-parodică la romanele vestitului Dashiell Hammett. Este vorba desigur de **Cine vrea pielea iepurașului Roger?**, produs de Spielberg. Plăcerea este mereu de a plonja în necunoscut și de a ieși învingător într-o situație cît se poate de concretă. Happy end-ul rămîne doar legea de fier a box-office-ului.

Cînd ajuți pe alții să debuteze, îți retrăiești propriul început

Ambele teme — prietenia și aventura — enunțate în embrion încă din acel prim **Amblin** sînt regăsite în toate filmele sale. Iar cînd imaginația proprie are nevoie de întăriturii, în buna școală a noilor cineaști de peste ocean, Spielberg se folosește de citate cinematografice. Pe urmele corăbiilor și templelor, Spielberg reconstituie un adevărat compendiu de secvențe celebre din istoria filmului american de la Keaton-Chaplin-Welles, pînă la serialele de categorie B din matineele de sîmbătă, reluate acum în compania unui arheolog (rolul a lansat ca vedetă pe Harrison Ford) pornit pe urma unei comori în Egiptul antic.

„Am petrecut cea mai mare parte din viață în întunericul sălilor de cinema", declara Spielberg, indicînd totodată cum a învățat el, asemeni francezului Truffaut, să facă film.

Dintre regizorii britanici a căror influență o apreciază ca hotărîtoare în ceea ce-l privește, el numește pe Michael Powell, David Lean și Alfred Hitchcock. Suspensul hitchcockian i-a servit drept lecție încă de la primul său lung metraj, **Duel pe autostradă**, realizat mai întîi pe 16 mm pentru televiziune și apoi, în urma succesului, tras pe 35 mm. În urmărirea dintre acel camion al cărui conducător rămîne necunoscut și turismul urmărit, incertitudinea e savant prelungită pînă ce semnificația cursei își amplifică sensurile, ajungînd o metaforă a pericolelor ce pîndesc insul în societatea modernă. Cu acest prim film re-

Pînă să ajungă o supervedetă și-a întreținut familia lucrînd ca tîmplar: Harrison Ford

gizorul se recomandă ca un urmaș al maestrului suspensului și el nu va uita niciodată lecția sa.

Dar Spielberg, ale cărui filme sînt atît de prizate de tineri, ei l-au adus și menținut în fruntea box-office-ului (se știe că, pretutindeni în lume, ei constituie 80% din publicul de cinema), nu se putea rezuma doar la lecția antemergătorilor. Liantul cel mai puternic cu generația juke-box-urilor și a electronicii, aceea care preferă să privească imaginile, decît să citească o carte, liantul deci îl constituie efectele speciale, vizuale, sonore și scenografice. Efectul special este de altfel o dimensiune cheie a cinematografului de peste ocean din ultimul deceniu, fiind exploatat de mulți cineaști în sine și pentru sine, dar Spielberg îl pune în slujba eternelor simțăminte omenești.

Adorat de public ignorat de breaslă

În ciuda colosalelor beneficii pe care Spielberg le-a adus Cetății filmului, salvînd-o, în repetate rînduri, de la faliment, (ultimul său film **Indiana Jones III** a bătut în primele două săptămîni recordul încasărilor din toată istoria artei a 7-a) filmele sale deși s-au numărat de mai multe ori printre candidații la cele mai importante premii Oscar, nu le-au obținut niciodată. **Întîlniri de gradul trei** (1977) și **Extraterestrul** (1982) au candidat printre altele, pentru Oscarul celui mai bun film și cea mai bună regie, dar autorul lor a trebuit să se mulțumească numai cu un Oscar pentru imagine (**Întîlniri...**) și pentru muzică, efecte speciale și coloană sonoră (**E.T.**). **Culoarea purpurie**, candidat la 11 categorii din cele 23 ale Oscarului (inclusiv pentru cel mai bun film și cea mai bună regie) a rămas complet în afara palmaresului 1985. Așa ceva nu s-a mai întîmplat la Hollywood. În anul următor, Academia de arte și științe a filmului american, dorind parcă să îndrepte omisiunea, acordă lui Spielberg nu celebra statuetă, ci premiul onorific Irving Thalberg pentru întreaga sa activitate, distincție oferită de obicei cineaștilor ajunși către sfîrșitul carierei. Or, regizorul abia împlinea 40 de ani. El a continuat să rămînă în afara palmaresului Oscarului, deși cu fiecare nou film regizat sau produs de el continua să se plaseze în fruntea box-office-ului. (Așa cum s-a întîmplat și cu **Cine vrea pielea iepurașului Roger?** în regia lui Robert Zemeckis, recompensat, în 1988, cu Oscarul pentru montaj, efecte speciale și optice). Colegii de breaslă, așadar, expulzau constant dintre marile premii pe cel care a debutat drept copilul teribil al noului val al cinematografului californian. Să spunem că „nici Hollywoodul nu mai suportă succesul!" Semn destul de prost pentru creatorii din cetatea filmului pentru care arta cinematografică a fost și continuă să fie înainte de toate o industrie producătoare de cîștig. Dar nimic din toate acestea nu par să-l abată de pe drumul său pe „micul prinț" al imperiului copilăriei. În proiectele sale cele mai iubite se află și povestea lui Peter Pan. „Meseria mea e visul" repetă cu obstinație Spielberg. Justificat, mai ales acum, cînd, printre micii săi spectatori și poate chiar printre potențialii săi interpreți — de ce nu? — se află și Max, primul său fiu. Mama lui este doar actrița Amy Irving.

Adina DARIAN

Undeva, cîndva cu Jane Seymour și **Christopher Reeve** tot în regia lui Zemeckis, produs tot **de Spielberg**

metamorfoza personajelor

Fiul nerisipitor

Deşi tînăr, pe atunci, cinematograful şi-a dovedit, prin adeziunea sa la mişcările expresionistă şi suprarealistă din anii '20—'30 capacitatea de a participa la marile bătălii estetice ale timpului. Îndrăzneala scandaloasă — pentru unii — a unor filme-manifest — să reamintim, aici, doar **Ciinele andaluz** al lui Bunuel — ne îndreptăţeşte să afirmăm că, de-a lungul vremii, nu i-a lipsit, cîtuşi de puţin, gustul aventurii artistice. Dacă s-ar angaja, astăzi, într-o discuţie serioasă despre postmodernism, filmul s-ar înfăţişa bogat în argumente. Există o experienţă faţă de care însă cinematograful şi-a păstrat distanţa sau, mai exact, în raport cu care rezistenţa naturii intime a cinematografului a fost mai puternică decît programul estetic şi anume: detronarea personajului de către „noul roman". Cu tot transferul de influenţe existent în opera unor Alain Resnais, Margueritte Duras, apropiaţi de Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute şi Butor, cu toată fascinaţia, reală, a unora dintre „paginile cinematografice" născute din colaborarea lor, ne-a fost întotdeauna greu, dacă nu imposibil, să ne imaginăm filmul părtaş la violenţa demolării personajului „ca centru organizator al ficţiunii", în favoarea exacerbării tehnicilor narative expuse cu o voluptate orgolioasă. Dacă cea de a şaptea artă a ştiut să tragă foloase de pe urma diverselor strategii de manipulare a timpului promovate de proza la care ne referim, intoleranţa lui Jean Ricardou, teoreticianul „romanului productiv", potrivit căruia literatura şi, respectiv, lectura, nu au nimic de a face cu firească dorinţă de a şti mai multe despre om şi rostul său (în concepţia lui Ricardou scrisul este destinat să ne înveţe... să citim iar cititul să ne înveţe... să scriem) o astfel de pulverizare a unei întregi moşteniri, nu poate fi închipuită în spaţiul ecranului. Înseşi materialitatea, „carnalitatea" imaginii unui erou identificabil, oricît de fulgurantă ar fi prezenţa acestuia, contrazic posibilitatea neantizării lui.

A demonstra o idee printr-o experienţă

Imaginativ, imaginativ... *(Roza purpurie din Cairo* cu Mia Farrow, de Woody Allen — Marele premiu la Cannes 1986)

Plăsmuit în regimul analizei psihologice, fie tradiţionale, fie moderne, al mitologicului sau al oniricului, revendicîndu-se din document, din istorie, din legendă, oricît de diversă i-ar fi sorgintea şi oricît de firavă, uneori, alcătuirea, personajul va „tiraniza" (ca să folosim un cuvînt drag criticilor literari) cinematograful, spre delectarea tuturor, inclusiv a celor care deplîng această „infirmitate", dar care, în secret, nu gustă decît filmele „de acţiune" şi fac cu greu faţă universului pustiitor al lui Antonioni sau, mai aproape de tema noastră, obsesiilor livreşti ale lui Woody Allen. Pentru a-şi îndeplini vocaţia, pentru „a demonstra o idee printr-o experienţă" — după o succintă formulă călinesciană, aplicată romanului — cinematograful este „condamnat" să rămînă teritoriul privilegiat al înfloririi personajului. Dacă modificările ce ţin de identitatea estetică a acestuia sînt mai puţin sesizabile de către ochiul comun, dependenţa sociologică a eroului este lesne recognoscibilă, ea fiind aceea care asigură, în bună parte, impactul asupra spectatorilor. A fi reprezentativ — pentru o epocă, un univers — nu este o povară ignobilă a personajului de film, ci o menire care îi dă dreptul la o anume mîndrie.

Ca în viaţa de toate zilele

Poate că într-un spaţiu mai vast, dar cu o coloratură spirituală mai uniformă, cum este cel al cinematografului american, transformările de statut ale personajului sînt, cu precădere, revelatoare. Într-un pertinent studiu al lui Robin Wood, „Hollywood — de la Vietnam la Reagan", este dezvoltată ideea — lansată, anterior, de către exegeza literară (Leslie Fielder — „Dragostea şi moartea în romanul american") a reîntoarcerii la personajul-din-viaţa-de-toate-zilele, „după o lungă eclipsă ce corespunde dominaţiei culturii hippie şi culpabilităţii latente a bărbatului american, soldat învins şi ucigaş în Vietnam". Ne îngăduim o precizare: constatarea de mai sus nu exclude persistenţa temei Vietnamului (în 1986 cumplitul **Platoon** al lui Oliver Stone dobîndea patru Oscaruri, în 1987, Barry

Înduioșător, fără dulcegării
(Copil al tăcerii cu Marlee Matlin — Oscar de interpretare, 1986)

trivă vechiul mit — de extracție romanescă, dar remodelat cu o forță aparte de cinematograf — al camaraderiei masculine și modesta, dar atît de umana aspirație a comprehensiunii, a accederii către acel „a nu rămîne singur". Accentele pot fi, uneori, paroxistice. Într-un film care a făcut multă vîlvă în ultima vreme. **Atracție fatală** (regia — Adrian Lyne, 1987, cu Glenn Close și Michael Douglas) și care ar putea fi, la un moment dat, povestea unei obsesii de natură psihotică, pornirea criminală a eroinei este dictată, în ultimă instanță, tot de imensa spaimă a singurătății. Aceasta ar fi reacția feminină. Gestul bărbatului exasperat nu este mai puțin semnificativ sub raport psihologic: odată aventura de sfîrșit de săptămînă consumată, așezatul avocat nu dorește decît să-și recîștige tabieturile vieții sale liniștite de om cu o anumită situație socială, cu nevastă și copil, fără să bănuiască cum se poate transforma o „scurtă întîlnire" într-un „thriller sîngeros". Chiar și într-un film precum **Incoruptibilii (The Untouchables,** regia — Brian De Palma, 1987) care reia un subiect binecunoscut, celebrul Eliot Ness (Kevin

Levinson realiza **Bună dimineața Vietnam);** după cum, reinstalarea în depline drepturi a eroului obișnuit a fost precedată de valul de nostalgie a vitejiei adus de „westernurile spațiale" ce au debutat cu **Războiul stelelor** și au continuat în anii '80 cu **Imperiul contraatacă** și **Întoarcerea lui Jedi** etc. Confruntările de forțe, supradimensionate de amețitoarea tehnică a „efectelor speciale" sînt mutate în cosmos, pămîntul redevenind casa „oamenilor obișnuiți", cum premonitoriu se numea debutul regizoral, din 1980, al lui Robert Redford, **Oameni obișnuiți, (Ordinary People).** Egal întru Oscar cu **Kramer contra Kramer** (regia — Robert Benton) din anul anterior, filmul punea în discuție stabilitatea vieții de familie, nevoia de comunicare și afecțiune, teama de singurătate.

„Solitudinea face parte din America — spunea Michael Cimino într-un interviu acordat după premiera filmului său **Anul dragonului** — este o țară prea tînără pentru ca acest sentiment să dispară. Dar mai degrabă cred că ar trebui să vorbim nu atît despre singurătatea cît despre aptitudinea de a rămîne singur".

Teama de singurătate

Personajele unei serii extrem de diversificate de filme exaltă deopo-

Sentimental, fără echivoc
(Milă și tandrețe cu Tess Harper și Robert Duvall — Oscar de interpretare, 1983)

Costner) este înfățișat, spre deosebire de versiunile anterioare, într-o lumină acuzat sentimentală: eroul are soție, copii, tremură pentru ei după cum investește suflet și încredere în prietenia cu Malone, polițistul profesionist care își face datoria pînă la capăt, impresionant interpretat de Sean Connery, răsplătit cu un Oscar pentru rol secundar. Insinuarea filonului afectiv în filme structurate pe alte direcții, indică nevoia presantă a certitudinilor, a valorilor morale în viața cotidiană. De cele mai multe ori, întreaga existență a personajelor gravitează în jurul acestor repere. Nu sînt puține cazurile în care tonul îl dă chiar titlul: **Cuvinte de alint (Terms of Endearment,** regia — James L. Brooks, Oscar 1983); **Milă și tandrețe (Tender Mercies,** regia — Bruce Beresford, 1983; un premiu Oscar pentru Robert Duvall); **Nebun din dragoste (Fool for Love,** regia — Robert Altman, după piesa lui Sam Shepard, cu Kim Basinger și Sam Shepard); **Copiii tăcerii (Children of a Lesser God,** regia — Randa Haines, 1986, cu William Hurt și Marlee Matlin, un Oscar pentru aceasta din urmă); **Vrăjiți de lună (Moonstruck,** regia — Norman Jewison, 1987, cu Cher, Olympia Dukakis, distinse cu Oscar și Nicolas Cage); **Mama cea bună (The Good Mother,** regia — Leonard Nimoy, cu Diane Keaton) etc. Raporturi fundamentale, cum sînt cele dintre părinți și copii, dragostea, năzuința împlinirii sînt decelabile, într-o formă sau alta, în toate aceste filme, fie că își găsesc întruchiparea în stilul exploziv al lui Altman din **Fool for Love,** în cel sentimental-comic al lui Jewison din **Moonstruck** sau în duioșia fără rețineri practicată de Randa Haines în povestea de iubire dintre un profesor și eleva sa surdo-mută, copil al tăcerii.

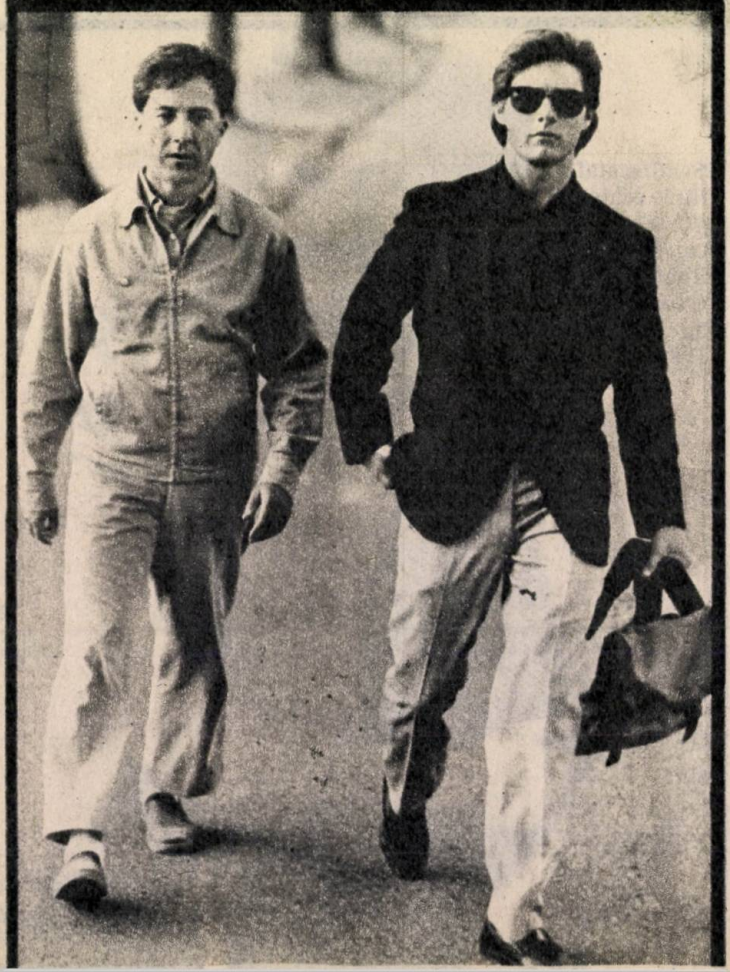
Proliferarea cuplurilor masculine, proiectate în toate registrele, dramatic, comic, al aventurii indică resurecția unui motiv care, extras din sfera legendei nu este demitizat, cum s-ar crede, ci doar extins pe o mai largă porțiune a cotidianului. Înlănțuiți de împrejurări sînt și infailibilii jucători de biliard din **Culoarea banilor** al lui Martin Scorsese: Paul Newman și Tom Cruise; și fratele bolnav și fratele sănătos din **Rain Man** al lui Barry Levinson: Dustin Hoffman, deținătorul Oscarului 1988 și același Tom Cruise; amintim, pentru uzul demonstrației, imposibilul duo format din Arnold Schwarzenegger (fostul Hercule la New York, fostul **The Terminator)** și comicul Danny DeVito în **Gemenii** lui Ivan Reitman.

Victoria anonimilor

Fizionomia noii pleiade de interpreți, unii dintre ei deja amintiți, care nu au, în aparență, nici strălucirea lui Robert Redford, nici demonismul lui Jack Nickolson, nici cameleonismul lui Robert de Niro, actori cu chipuri dintre cele mai comune, pledează în favoarea ideii de domnie a omului comun. Priviți în fotografii, William Hurt, Harrison Ford, Nick Nolte, Dennis Quaid, Mel Gibson, Kevin Costner, Willem Dafoe, Mickey Rourke seamănă între ei și cu mulți alți, anonimi, (inutil să ne întrebăm: cîți Gary Cooper sau Clark Gable puteau fi întîlniți pe stradă, în anii '30?) Miracolul îl săvîrșește mișcarea, ecranului care le evidențiază individualitatea actoricească, dincolo de apartenența la o mare familie tipologică. Nici cu actrițele lucrurile nu stau altfel, căci nici Meryl Streep, nici Glenn Close, nici Debra Winger sau Sigourney Weaver, Jodie Foster, actrițele acestor ani, nu răspund știutelor canoane de frumusețe. Personajul coboară de pe pînză, se amestecă în viață, am spune noi, reluînd o formulă care, așa obosită cum pare, a fost numai bună să stîrnească fantezia iconoclastă a lui Woody Allen: în **Trandafirul purpuriu din Cairo** (premiul FIPRESCI, Cannes 1985), o umilă cheneriță (Mia Farrow), îndrăgostită de eroul unui film — numit **Trandafirul purpuriu din Cairo** — își vede idolul părăsind de-a binelea ecranul, pentru a o urma în viață. Printr-un fermecător joc al convențiilor, pe care, probabil, în spațiul cinematografului numai geniul lui Woody Allen îl poate susține, „filmul din film" continuă să se depene și în absența „fiului rătăcitor". O ficțiune literară, lasă să se înțeleagă autorul, făcînd cu ochiul și rezumînd, ironic, pagini întregi de dispute, nu este nici mai bună, nici mai rea, cu un personaj în plus sau în minus. „Filmul cel adevărat", filmul lui, îl adăpostește bucuros, îi face loc, în nesfîrșita sa foame de personaje. Să mai amintim că interpretul celui care sare dintr-o poveste în alta, seamănă și el cu atîția alții?

Magda MIHĂILESCU

Convertirea cinismului în duioșie (Dustin Hoffman și Tom Cruise în *Rain Man* — patru Oscaruri '88)



centenar

Chaplin

Filmul n-a început cu el dar s-a afirmat prin el

Dacă ar fi trăit, Charles Spencer Chaplin ar fi avut astăzi o sută de ani. A părăsit însă scena vieții pe cînd avea 88. De cînd a irumpt pe scena lumii — dar mai ales în anii '20 — despre el s-au scris tomuri. Comentatorii, criticii, istoricii, eseiștii, cu toții și-au propus să dezlege misterul Chaplin, să-i analizeze arta, să-l claseze pe el, inclasabilul. Pentru că un singur om, un singur ait artist — Vittorio de Sica — a intuit dimensiunea particulară a lui Chaplin. Vorbind, cu puțini ani înainte de a trece el însuși în neființă, De Sica era de părere că ar exista trei feluri de realizatori de filme: unii care sînt reci și intelectuali („în locul lor prefer să citesc o carte bună" spunea italianul); o altă categorie ar forma-o exhibiționiștii și cei interesați mai ales de noutăți în ele însele. Și mai găsea că ar exista o a treia categorie, în care ar intra acei realizatori care iubesc omenirea, care sînt preocupați doar de problemele ei, care cunosc suferința, dar știu să dea glas și fericirii. (Aici eu l-aș încadra chiar pe De Sica care nu a indicat el însuși nici un exemplu). De Sica se grăbea însă se adauge „Există un al patrulea fel de artist, care constituie în sine o clasă:; clasa Chaplin."

Chaplin care a fost un incomparabil inventator de gaguri, un neegalat maestru al gestului, al expresivității chipului și trupului deopotrivă, era, într-adevăr, și este în continuare, pînă astăzi, greu de pus alături de altcineva pentru că atunci s-ar naște o instantanee dorință de comparație. Și lucrul este cu neputință. El a fost un neegalat făuritor de gaguri și nimeni, înainte sau după el, nu a știut să amestece gagul cu sentimentul și să dea la iveală o expresie nouă care nu poate avea o altă dimensiune sau vreo altă denumire decît aceea de chapliniană. Era în bună măsură produsul teatrului de varietăți englezesc, așa cel puțin se mîndresc astăzi unii critici, așa cum a făcut-o de pildă Tynan, neștiind că Anglia i-a sădit lui Chaplin sensul socialului în arta sa și tot ea i-a lăsat gustul amar al „mereu prezentei tribulații de clasă socială inferioară" (care de altfel l-a și determinat pe Chaplin să-și caute un alt loc sub soare.)

Povestea vieții lui e cunoscută de multă, multă lume, propria sa descriere a vieții (tradusă și la noi) oferă o imagine, o fațetă dintr-o multitudine de fațete ale acestui artist despre care s-a spus că este singurul geniu autentic produs de arta a șaptea.

Era — aș adăuga — un fel de om — orchestră, omul-cinema: scenarist, regizor, actor, compozitor, decorator, producător și chiar difuzor al propriilor filme. Cu cît devenea mai cunoscut, mai popular, (el a fost la drept vorbind, prima vedetă internațională a erei comunicațiilor de masă) cu atît se simțea mai singur, mai marginal, mai străin. Pe măsură ce gloria acoperea cu laurii ei opera, omul-Chaplin resimțea o mai mare insecuritate iubea lumea, mai ales lumea încercată de suferință, dar îi era greu să se apropie de un om anume. A pornit într-o călătorie în jurul lumii, mărturisind că ar vrea să poată invita la dineu, un om care să nu-l stînjenească în timp ce lua masa. Nu l-a găsit. Artistul pe care toți îl simțeau lîngă sufletul lor nu-și găsea el însuși un loc pe placul inimii lui. „Singurătatea — avea el să mărturisească spre capătul vieții — este omniprezentă. Într-o măsură mai mare sau mai mică, ea este tema și problema fiecăruia".

A intuit și a exprimat fără pretenții de teoretizare ceea ce avea să devină o problemă socială: alienarea așa-numitului „om modern" Pornit dintr-o lume a suferinței, gloria nu l-a drogat pe Chaplin și nu l-a făcut să uite gustul suferinței, dimensiunea cea mai prezentă în opera acestui mare comic. Maeștrii de gîndire nu pot fi identificați în portretul spiritual al lui Chaplin care și-a păstrat nealterată percepția dintru început, aceea a dezmoștenitului soartei, a băiețașului care a trebuit să-și cîștige pîinea încă de pe vremea cînd purta pantaloni scurți, dar a urcat treptele scenei. Pe Chaplin îl plictisea Whitman, iar lui Shakespeare îi reproșa că a scris piese prea aristocratice pentru el. „Probabil că e vreo meteahnă în psihologia mea — mărturisea el — dar nu mă pot identifica cu problemele unui prinț".

Filmul împlinește un secol. Și se împlinește un secol de cînd s-a născut Chaplin. Simplă coincidență?

M.Al.

Două genii dintr-un secol: Einstein — Chaplin

Capacitatea de a înțelege omul „în esența sa nepieritoare" (Sophia Loren și Marcello Mastroianni)

Incontestabilul maestru

Mastroianni — „actor al anilor '80"?!... Mirare firească, de vreme ce mitul simpaticului „seducător italian" s-a constituit (și, totodată, consumat) într-o epocă pe de-a-ntregul revolută a istoriei cinematografului contemporan; mai precis, între 1957 — cînd Visconti îl distribuie în **Nopți albe**, și 1970 — cînd triumfă la Cannes cu **Drama geloziei**, al lui Scola. În acești ani, pe care-i putem numi (convențional) „anii '60", Mastroianni atinge (și parcurge) perioada sa de apogeu: dacă înțelegem prin apogeu punctul de fericită întîlnire dintre plinătatea forțelor creatoare ale unei personalități și maxima interesului public față de ea.

N-a fost, desigur, numai un „punct", ci mai multe, care au trasat — fixîndu-l pe o traiectorie superioară — destinul unuia dintre marii actori ai acelor ani: **La dolce vita** (Fellini) și **Noaptea** (Antonioni), în 1960; **Divorț italian** (Germi), în 1961; **8 1/2** (Fellini), în 1962; **Tovarășii** (Monicelli), în 1963; **Străinul** (Visconti), în 1966, și (poate) alte cîteva.

După 1971, Mastroianni riscă să devină (și, din cîte știm, chiar devine) cel mai popular actor italian din perioada postbelică și unul dintre „star"-urile care-și permit (să joace) orice: nu numai ca factură, ci și ca întindere a rolului... Căci, de la un anumit punct al traiectoriei sale pe firmamentul prețuirii noastre, „star"-ul pare a-și drămui aparițiile: alternînd, într-o combinație a cărei subtilă alchimie ne rămîne străină, rolurile principale cu cele secundare și/sau episodice. Așadar, personaj-vedetă ori simplă apariție, Mastroianni rămîne același — parcă fixat în dreptunghiul unui „potret-robot" căruia trecerea anilor nu face decît să-i adîncească trăsăturile.

Contribuie la această impresie și jocul „alb" al actorului: nici „nevrozat" — pe linia inaugurată de James Dean (și continuată, apoi, de cîțiva dintre cei mai mari: Marlon Brando, Peter O'Toole, Richard Burton, Zbigniew Cybulski), nici „de compoziție" — conform bunelor tradiții ale teatrului universal (Laurence Olivier) sau, în speță, ale comediei italiene (Gassman sau Tognazzi)... Ci o deplină identificare cu personajul — care, dincolo de epocă, de situații, de întîmplările sau mediile străbătute, păstrează o „valoare de simbol" în raport cu realitatea italiană; martor privilegiat, Mastroianni (asemeni lui Sordi, dar cu un dram de farmec în plus, datorat poate și marii sale științe de a surprinde și reda nuanțele în comparație cu umorul mai frust, deși nu lipsit de profunzime, al celuilalt), Mastroianni deci trimite la un arhetip — pe care l-am putea numi „italianul de mijloc", cu toate ale sale bune și rele: un pic egoist, cam fanfaron, uneori laș, dar plin de vitalitate, vădind o uimitoare capacitate de adaptare și o voință de a trăi ce-l propulsează peste vicisitudinile soartei... Este, la urma-urmei, „băiatul bun" care se mulțumește cu (și ne aduce) „de doi bani speranță" — cum suna titlul unui film de sorginte (sau descendență) neorealistă.

Rolul care i-a adus consacrarea internațională, Mastroianni l-a primit de la Fellini (în **La dolce vita** pentru că avea un chip anonim, a fost — specific felliniană — motivarea regizorului)... tot lui Fellini îi datorează actorul și „resurecția" din anii '80: după ce-l „uită" timp de aproape un deceniu, (de la **Roma**, apărut în 1971), regizorul îi întinde din nou mîna, distribuindu-l în **Orașul femeilor, Ginger și Fred, Interviu** — acesta din urmă, un film tipic fellinian și care-i oferă actorului prilejul de-a se „juca" pe sine. Ca și regizorul, de altfel: personaj (și interpret) principal în propriul său film — conceput și realizat, aparent, despre Fellini; în realitate, despre cinematograf și slujitorii săi (între care Mastroianni trebuie socotit printre cei dintîi: ca devotament, putere de muncă, forță creatoare). Iar dramatica confruntare dintre actor și imaginea sa de-acum (peste) douăzeci de ani — pusă la cale, asemeni unui vrăjitor, de Fellini: prin proiectarea, în vila Anitei Ekberg, a celebrei secvențe de la Fontana di Trevi (din **La dolce vita**) — nu poate fi înțeleasă decît ca un omagiu adus artei fără muză: capabilă, într-o măsură mult accentuată comparativ cu celelalte, să surprindă viața în chiar esența ei inefabilă și nepieritoare.

Și, iarăși, totul pare a fi (fost) spus despre actor — dacă nu l-aș fi văzut în **Oci ciornie**, admirabilul film al lui Nikita Mihalkov... „Remake" (și nu prea) după **Doamna cu cățelul**, filmul acesta ne dezvăluie un Mastroianni „de ultimă oră": maestru incontestabil al unui joc modern, străin de poncifele la care ne-am fi așteptat din partea unui (fost) „june prim" aflat în pragul a 65 de ani (de viață, și peste 40 — de carieră cinematografică). Și, dacă — în capodopera lui Heifiț — Batalov pusese în valoare natura preponderent cehoviană (sau ruseacă) a personajului, Mastroianni ne-o dezvăluie pe cea preponderent italiană (sau europeană) a eroului lui Cehov: ambele, fațete (sau întruchipări) perfect plauzibile ale aceluiași prototip uman.

Acesta este, de fapt, Mastroianni: omul — în esența sa inefabilă și nepieritoare... Dar n-aș vrea să mă repet.

Nicolae ULIERIU

vedetele deceniului

Hiper-perfecționistul

Contactul (sau, mai bine zis, impactul) meu cu arta de autentică excepție a lui Robert De Niro, cu fascinanta-i prezență filmică, s-a produs prin intermediul uneia dintre creațiile sale de referință (deși, de la **Nașul II** încoace, mai toate aparițiile pe ecran ale acestui mare actor aparțin unei categorii referențiale): **Vînătorul de cerbi** — operă complexă și contradictorie, aparținînd unui cineast puternic controversat, Michael Cimino, și care, cu aproape fiece film, pune în discuție însuși temeliile societății americane... Societate căreia — paradoxal — nu-i aparține, ca și De Niro, Scorsese, Coppola sau De Palma, decît de-o generație, două.

Șocul resimțit atunci nu se datora doar filmului — disecție lucidă, „fără anestezie", în ceea ce am putea numi implicarea vietnameză a americanului de rînd — ci și actorului care s-a adîncit «scafandru unic și uimitor», în psihologia personajului, dîndu-i o anvergură deopotrivă mitică și documentară. Prin jocul, profund și nuanțat, al lui De Niro, aglutinînd stări și situații extrapolate pînă la anulare reciprocă, personajul său părea în așa măsură „de-acolo", încît, o clipă, mi-a trecut prin minte că-i vorba de un neprofesionist, asemeni interpretului folosit de De Sica în **Hoții de biciclete**, un soi de Lamberto Maggiorani al „noului val" american, descoperit cine știe cum și de unde și, tot ca acesta, sortit să „treacă" odată cu filmul.

Am văzut, apoi — într-o ordine care e a întîmplării, nu și a apariției filmelor respective — **Taximetristul** și **New York, New York, Taurul furios** și **Nașul II, Regele comediei** și **A fost odată în America**, în sfîrșit, **Incoruptibilii**... În fiecare din aceste filme De Niro este un „altul" — atît de derutant altul, încît ajungi să te-ntrebi: care-i adevărata sa personalitate?

Istoria cinematografului cunoaște, desigur, și alți mari actori „de compoziție" — dar, în comparație cu ei, De Niro e un adevărat performer: căci, la el, nu mai e vorba (doar) de măști — oricît de iscusit aplicate pe fața actorului — ci de adevărate **metamorfoze**. Cu o minuție de hiper-perfecționist (adesea exasperantă pentru regizor și parteneri), De Niro caută identitatea profundă a personajului, scoțînd-o la iveală prin cîteva elemente: puține, dar esențiale (îmbrăcămintea, mersul, dicția, înfățișarea și condiția fizică). Numai despre acest din urmă element, „condiția fizică", cîte s-ar putea spune — De Niro fiind un virtuoz ce-și stăpînește la perfecție instrumentul: propriul său corp.

Văzîndu-i, într-o oricît de sumară trecere-n revistă, uimitoarea galerie de „portrete" cinematografice — uimitoare prin diversitatea deopotrivă fiziologică și caracterologică a tipologiei respective — gîndul te duce la Sir Laurence Olivier sau — și mai departe — la Șaliapin... Aceștia ar fi, prin puterea lor de transfigurare, „termenii de comparație" la a căror demnitate s-a ridicat Robert De Niro.

Numai că, spre deosebire de cei doi — strălucitori descendenți ai unei vechi tradiții teatrale, pe care au înnobilat-o prin gîndirea lor novatoare —, De Niro se revendică de la o tradiție exclusiv cinematografică: cea inaugurată de Marlon Brando în **Nașul**... Se știe că, în **Nașul II**, De Niro l-a interpretat pe „Corleone tînăr", după ce — în prima parte a filmului — Brando făcuse o excepțională creație („de compoziție", dacă vreți) în „Corleone bătrîn". Obligat să-i preia personajul, dar la o vîrstă mult mai tînără, De Niro face de asemenea un rol „de compoziție" (dar, ca și Brando, mult mai mult decît atît), inaugurîndu-și, acum, cariera de mare actor (de altfel, va fi răsplătit cu **Oscar**-ul pentru cel mai bun rol secundar) și lăsîndu-l în umbră pe interpretul rolului principal, nu mai puțin marele Al. Pacino.

Cu „Al. Capone" din **Incoruptibilii** (apărut în 1987, sub semnătura lui Brian De Palma: un alt „italian" de la Hollywood, și cel care l-a debutat pe De Niro în film), actorul pare că încheie un cerc: ca și în **Nașul II**, el nu are, aici, decît un rol secundar — însă anchetele de opinie de după premiera filmului au arătat că personajul **său** i-a marcat cel mai profund pe spectatori. Ca și în **Nașul II**, De Niro obține, interpretîndu-l pe Al. Capone, un mare succes personal, cu mult peste valoarea generală a filmului — grație realismului și credibilității absolute cu care-și construiește personajul. În sfîrșit, „Corleone tînăr" și „Al. Capone" în culmea puterii (cea de dinaintea căderii) sunt ca două fațete ale aceluiași personaj: și, dacă tînărului Corleone actorul îi găsea accente care să-l facă simpatic publicului, lui Al. Capone îi dezvăluie — fără menajamente — toată cruzimea, tot disprețul față de oameni, toată bestialitatea... Și o face cu atîta (putere de) convingere, cu-o atît de stranie plăcere, încît te întrebi din nou: cine-i, cu adevărat, Robert De Niro?

P.S. Apropo de „hiper-perfecționismul" lui De Niro, iată și părerea unui italian get-beget: Marcello Mastroianni, extrasă dintr-un interviu publicat de Radu Bogdan chiar în almanahul revistei **Cinema** (ediția 1984)...

Robert De Niro a fost timp de cîteva luni șofer de taxi înainte de a interpreta **Taxi Driver** și a învățat să cînte la saxofon ca să nu existe nici o distonanță între mișcările degetelor sale și coloana sonoră a filmului **New York, New York**.

— Ascultați-mă pe mine, această idee a lui De Niro, care umblă în taxi mai multe luni, numai pentru a turna un film, mă face să rid. Și eu am interpretat diferite roluri de taximetriști, dar nu mi-a venit niciodată în minte ideea să mă așez la volanul unei mașini de stradă. Prin natura sa, actorul e un fel de miracol, care își poate permite să-și schimbe personalitatea ieșind dintr-o cameră și intrînd în alta. Dacă nu reușești să faci acest lucru e mai bine să-ți schimbi meseria. („Se non e vero, e ben trovato" — n.n.). Nu este posibil să folosești luni și luni de zile pentru „a învăța" să fii taximetrist. Dacă în viață ai privit cu atenție pe cei din jurul tău, știi cum se interpretează un taximetrist. Poate va trebui să discuți două zile sau chiar mai multe cu regizorul, dar nu pentru a învăța să conduci taximetrul, ci pentru a înțelege ce reprezintă filmul pe care te pregătești să-l interpretezi. (...).

■

Capacitatea de „a intra în rezonanță" cu ceilalți (Robert De Niro)

vedetele deceniului

Cidul, samuraiul și gorila

Un predecesor! Pe umerii săi mantia Cidului venea ca turnată (Gérard Philipe)

În 1959, cinematograful și teatrul francez pierdeau pe unul dintre ultimii săi „aristocrați". Cu aerul lui de copil de familie bună, care suise pe scenă nesocotind dorința tatălui de a-i vedea medic, cu înfățișarea lui de tînăr senior pe ai cărui umeri mantia Cidului venea ca turnată, cu mersul lui semeț, cu privirea lui scăpărătoare și zîmbetul seducător, Gérard Philipe cucerise într-un deceniu spectatorii mai multor continente, care l-au recunoscut drept actorul numărul 1 al ecranului francez. El a dispărut înainte ca Noul val să fi apucat să și-l adjudece (și, cine știe dacă ar fi reușit?).

Astfel, la începutul anilor '60 — chiar dacă Gérard Philipe avea să rămînă încă multă vreme un ideal de neatins, o îmbinare perfectă de talent, profesionalism, frumusețe fizică și morală — locul numărul 1 era vacant și își aștepta candidatul.

Albastru oțelliu

Spectatorii îl văzuseră deja în cîteva filme, printre care **Christine**, unde făcea o pereche potrivită cu o fetișcană ușor durdulie, cu ochi luminoși și temperament vioi, și ea o necunoscută, dar care beneficia de un nume sonor — Schneider.

Băiatul cel nou era foarte tînăr, subțiratic, suplu în mișcări, stereotip în expresii, frumos la chip și conștient de asta, cu trăsături încă adolescentine care nu izbuteau să ascundă semnele unei firi nestăpînite și ale unei durități ce i se citea în albastrul oțeliu al privirilor. Numele lui Alain Delon.

Dacă Gérard Philipe se formase la școala marilor maeștri alături de care urcase pe scenă, Alain Delon avea doar școala vieții (nici măcar liceul pe care l-a abandonat în repetate rînduri). La vîrsta cînd Gérard Philipe recita, pe ascuns, mamei primele monologuri, cînd visa la marii eroi romantici ai literaturii, Alain Delon era, rînd pe rînd, ucenic de măcelar, parașutist în Indochina și portar la Halele pariziene. Cine putea bănui că tocmai el va ocupa locul numărul 1 timp de aproape două decenii?

Comparat cu predecesorul său, diferențele sînt flagrante: el nu este un talent, ci o prezență; el nu este un romantic, ci un dur; el nu este un perfecționist într-ale artei, ci un îndemînatic într-ale business-ului. Timidele tentative de regie ale lui Gérard Philipe (vezi **Till Eulenspiegel**) se născuseră dintr-o aprigă nevoie de împlinire artistică; recidivele lui Delon producătorul și regizorul țin, în primul rînd, de domeniul comerțului.

Altă epocă, alte gusturi, alți oameni.

Arta cu **A** nu se mai poartă, arta cu **a** este la preț. Pentru că, explică nu fără un oarecare cinism Delon, „un cal bun mănîncă la fel de mult ca un cal prost". Iar calul bun este cel care cîștigă la curse, după cum filmul „bun" este cel care aduce înzecit milioanele investite, înapoi, în buzunarul producătorului.

Desigur, pentru publicul care se duce la cinematograf numai pentru a se distra („Azi mai mult decît oricînd filmul este o artă populară. Omul intră în sală ca să vadă un spectacol și să se distreze, el nu vrea să gîndească" — Delon dixit!), deci pentru acest tip de public, farmecul lui Delon constă în modul cum mînuiește sabia sau pistolul, în șmecheria cu care își fentează adversarul, în nonșalanța cu care iubește și abandonează femeile frumoase.

Dar, oricît ar fi epoca de mercantilă și receptorii de superficiali, faima lui Delon nu s-a clădit doar pe asta. Printre nenumăratii pistolari — hoți sau polițiști — ai filmografiei sale, și-au aflat locul un Rocco și un Tancredi **(Ghepardul)**, un Mr. Klein; un Piero **(Eclipsa)**. Într-o vreme, mai precis în vremea cînd defila pe Croazetă în compania lui Visconti, a unui ghepard în carne și oase și a logodnicii sale — fata durdulie cu nume sonor — se credea chiar că acesta îi va fi făgașul carierei. Cîte un justițiar, da, cu condiția să fie **Samuraiul** lui Jean Pierre Melville (după părerea subsemnatei, rolul vieții sale). Cîte un gangster, da, cu condiția să fie cel din **Clanul siciliencilor** de Henri Verneuil. Numai că stirpea justițiarilor-gangsteri și a gangsterilor-justițiari a în-

vadat filmografia lui Delon, și, în ultima vreme, orice încercare de a-l scoate din acest tipar (vezi rolul din **O iubire a lui Swann** de Volker Schlöndorff) cade în ridicol.

Locul numărul 1 e ca și vacant. Cine urmează la rînd?

Altă epocă, alte gusturi, alți oameni.

Actorul-vagabond

Noul candidat la celebritate se ivise mai demult. A debutat, în 1971, într-un film de Michel Audiard (**Țipătul cormoranului**), iar un an mai tîrziu figura pe același generic cu Alain Delon — doar că mai spre coadă — la filmul **Doi oameni în oraș** de José Giovanni (făcea parte din banda foștilor tovarăși de furtișaguri ai eroului și care, acum, încearcă să-l momească din nou pe căi greșite). Dar cine a avut, atunci, ochi să-l vadă?

Cu părul blond, drept și adesea soios, cu bărbia disproporționat de lungă și împinsă energic înainte, cu ochii mici și apropiați, nasul mare și borcănat, gingiile proeminente, torsul lung și picioarele scurte, Gérard Depardieu — pentru că despre el e vorba — seamănă la fel de mult cu o vedetă de cinema precum o gorilă cu un heruvim.

De-a lungul vremii, cinematograful francez a mai cunoscut și alți bărbați urîți (cel mai apropiat ca tipologie ar fi Michel Simon și poate că nu întîmplător Depardieu și-a făcut debutul în teatru cu „Boudu salvat de la înec", cel mai mare succes al lui Michel Simon în cinema), dar ceea ce nu a avut nimeni pînă la el este aerul neliniștitor, violența ce răzbate doar din zîmbet, privire și gest. De altfel, regizorul Bertrand Blier, alături de care Depardieu cunoaște cîteva dintre marile succese ale carierei sale (**Les Valseuses** — 1974, **Scoateți-vă batistele** — 1978, **Bufet rece** — 1979, **Ținută de seară** — 1986), îl consideră „singurul actor francez care inspiră teamă fără să-și compună un personaj".

Fire dezechilibrată, anxioasă, posesivă, Depardieu a avut parte de o copilărie și o adolescență pe măsură, fiind unul dintre numeroșii vagabonzi delincvenți care străbăteau drumurile Franței în anii '60. În aceste condiții, actoria de teatru și film nu este pentru el o vocație, ci o soluție de viață, un reper stabil care alături de familie (este căsătorit cu actrița Elisabeth Depardieu și e tată de copii) îi asigură statutul de om normal. De aceea el lucrează fără încetare într-un ritm de trei—patru roluri pe an, alternînd filmele contemporane cu cele de epocă (**Danton** — 1982, **Tartuffe** — 1984, **Camille Claudel** — 1988), drama cu comedia (trilogia regizată de Francis Weber în care îl are partener pe Pierre Richard — **Capra** — 1981, **Comperii** — 1983, **Fugarii** — 1986), filmele semnate de autorități regizorale (Bertolucci, Ferreri, Monicelli, Resnais, Wajda, Truffaut) cu filmele unor debutanți. Foamea aceasta disperată de roluri îl determină să nesocotească toate regulile de care ar trebui să țină seamă o vedetă. Poate pentru că nici nu vrea să fie: „Decît să fiu vedetă prefer să fiu un actor care îi face pe ceilalți să rîdă sau să plîngă. Pentru că în clipa aceea obții nu admirația publicului, ci iubirea lui". Este afirmația unei ființe profund frustrate pentru care a juca înseamnă a fi, și a fi înseamnă a comunica cu ceilalți. „Pentru a juca un rol nu trebuie să înțeleg, ci pur și simplu să fiu personajul. Prea multă înțelegere ucide harul".

De aceea preferă să-și „ia în stăpînire eroii făcînd o pregătire mai mult psihologică, decît tehnică, mai mult interioară decît gestuală, el nefiind liniștit decît în momentul în care „își înghite eroii" — după cum declară un doctor care l-a urmărit lucrînd.

Cît de departe sîntem de epoca elanurilor romantice și a actoriei ca vocație a celuilalt Gérard! Chiar și de epoca succesului-care-trece- prin-casa-de-bani a celuilalt D!

Urmașii lui Gérard Philipe pe podiumul învingătorilor au încercat să-și compenseze imperfecțiunile fie prin frumusețe, fie prin temperament. Ce vor face în viitorul deceniu urmașii lor, rămîne de văzut.

Cristina CORCIOVESCU

A învățat actoria la școala vieții (Alain Delon)

Pe filiera lui Michel Simon (Gérard Depardieu)

Incursiune în deceniul IX

Cine visează la bunul sălbatic?

Vă mai amintiți de **Omul Vineri**? Era o probă singulară de umor britanic și de dinamitare a unei idei instalate: tradiționala superioritate a rasei albe. Albul — în speță Robinson Crusoe — și omul de culoare — numitul Vineri — își inversau rolurile, baștinașul fiind acum ființa inteligentă, care pe deasupra mai știa și să se poarte. Acest film, din 1976, nu propunea o simplă parodie a uneia din cărțile cele mai citite de pe mapamond, ci și o reevaluare a unui personaj mitic ce părea definitiv fixat: bunul sălbatic, un om pașnic, de o fermecătoare inocență, isteț și bun la suflet. El nu ocupă, desigur, un loc de prim plan printre miturile cu care se hrănește omul modern, dar orice incitare la reconsiderare este, zic eu, binevenită. (Nu strică să ne amintim, din cînd în cînd, că nimic nu este bătut în cuie, că totul este relativ). Pînă a vedea însă ce e cu sălbaticul în chestiune și modificarea imaginii lui filmice, declanșată de **Omul Vineri**, ne permitem o digresiune.

Forța cinematografului de a demitiza prejudecata „misiunii civilizatoare" a rasei albe

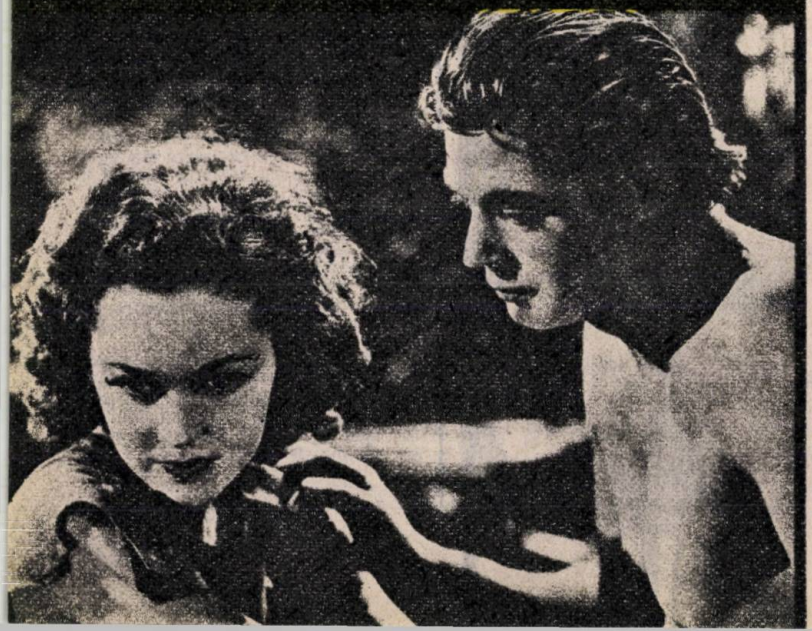
Doi persani imaginari...

Expresia „bunul sălbatic" este o creație a secolului al XVIII-lea, pe vremea cînd un filosof moralist numit Montesquieu critica societatea franceză a vremii, mentalitatea ei și demonstra relativitatea ideilor automat preluate, prin intermediul a doi persani imaginari. Aflați în călătorie prin Franța, aceștia puneau tot felul de întrebări „naive" apropo de cele constatate. La 30 de ani distanță, alt filosof, Jean Jacques Rousseau, exalta paradisul terestru, loc binecuvîntat unde trăiesc în deplină egalitate unii cu alții, acești „bons sauvages". Expresia (care precizează că este vorba de baștinașii buni și prietenoși de pe alte continente iar nu de canibalii deja cunoscuți în epocă) s-a păstrat ca atare pînă în zilele noastre. Încheiem digresiunea și trecem la istoria cinematografică a personajului.

Locuitor al unor ținuturi paradisiace, beneficiar fericit al unei naturi generoase care îi oferă „la mînă" cele necesare traiului său, sau dimpotrivă, luptînd din greu cu o natură aspră și ingrată — în celebrele documentare realizate de Robert Flaherty în anii '20 (**Moana, Tabu**, și respectiv **Nanouk din Nord**) — el cunoaște nedreptatea doar din momentul în care albul lacom intră în viața sa. (Altfel, legile tribului păzesc dreptatea și ordinea). Drama izbucnește atunci cînd, ca în **Umbre albe**, confruntarea dintre două tipuri de civilizație generează neînțelegerea și de aici ciocnirea violentă. Cel mai celebru „bun sălbatic" al cinematografiei mondiale rămîne, fără îndoială, Tarzan. Prima povestire a lui Edgar Rice Burroughs, avîndu-l drept erou pe albul crescut de maimuțe, apărea în 1913. Primul film cu Tarzan datează din 1918. Au urmat alte cîteva pelicule mute, pentru ca apoi sonorul să consolideze (faimosul strigăt al lui Johny Weissmüller!) o carieră cinematografică de invidiat pentru un personaj literar. Succesul constant repurtat, din 1970 încoace, de reluarea acestor filme — pe ecrane sau la televiziune — s-a explicat mereu prin vitejia, bunătatea și inocența eroului, puse mereu în contrast cu păcătoșenia reprezentanților lumii civilizate. Momentele de umor ce pigmentează aventurile lui Tarzan derivă toate din naivitatea celui ce ignoră și „bunele maniere" și modul de folosire a diferitelor obiecte, reprezentînd progresul tehnic. Dragostea unanimă față de personaj avea să se demonstreze într-un mod semnificativ la începutul acestui deceniu, prin respingerea de către public și critică deopotrivă a unei parodii ieftine realizate de John Derek. Dovadă că toată lumea îl ia pe Tarzan în serios.

Or, frumusețea e că tocmai de aici, tocmai cu acest personaj legendar ce părea a fi devenit intangibil, a început reconsiderarea mitului „bunului sălbatic".

Tarzan s-a născut ca personaj literar în 1913: de atunci a apărut în peste 50 de filme (Maureen O'Sullivan și Johnny Weissmüller, clasicul său interpret)



Refuzul falsei civilizații

În 1984 apărea **Greystoke: Legenda lui Tarzan, domnitor peste maimuțe**, un film britanic ce propunea o nouă lectură a cărții lui Burroughs, respectată abia acum ad litteram: părinții mor în junglă, sugarul e crescut de maimuțe și descoperit mulți ani mai tîrziu, de un explorator ce îi dă o brumă de educație și îi readuce în Anglia, la bunicul aristocrat. Fermecat de calitățile tînărului, acesta din urmă îl desemnează drept moștenitor, dar, scîrbit de falsitatea și de lipsa de omenie a unei lumi pe care o simte ostilă, Tarzan se întoarce în junglă. Dintr-odată toate filmele anterioare apar drept broderii naive pe o parte.